

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Letras e Artes  
Escola de Belas Artes  
Curso de História da Arte

O Castelo Mourisco no Rio de Janeiro  
Pensando caminhos artísticos e culturais

Giovanna Hourí de Lima

Rio de Janeiro  
2023



Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Letras e Artes  
Escola de Belas Artes  
Curso de História da Arte

O Castelo Mourisco no Rio de Janeiro  
Pensando caminhos artísticos e culturais

Giovanna Hourí de Lima

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de bacharelado em História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em História da Arte

Orientador: Professor Doutor Carlos Gonçalves Terra  
Escola de Belas Artes/UFRJ

Prof. Dr. Valci Rubens de Andrade  
Escola de Belas Artes/UFRJ

Prof. Dr. Raphael David Filho  
Faculdade de Arquitetura/UFRJ

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

**Graduanda:** Giovanna Hourí de Lima

**Data da defesa:** 11 de julho de 2023

**Título do TCC:** O Castelo Mourisco no Rio de Janeiro: pensando caminhos artísticos e culturais

**Orientador:** Carlos Gonçalves Terra

A sessão pública foi iniciada às 14 horas. Após a exposição do TCC pela graduanda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerada:

**Aprovada**

**Reprovada**

Observações:

---

---

---

---

---

Nota conferida pela Banca: 8,0.

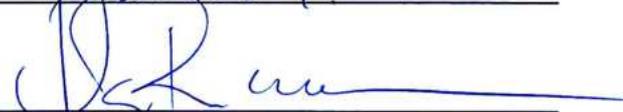
A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Banca e pela graduanda.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Carlos Gonçalves Terra/EBA/UFRJ



Prof. Dr. Valci Rubens de Andrade/EBA/UFRJ



Prof. Dr. Raphael David dos Santos Filho/FAU/UFRJ



Giovanna Hourí de Lima



Coordenadora do Curso

  
Aline Couri Fabião  
Coord. do Curso de História da Arte  
SIAPE 2523872 - EBA/UFRJ

Rio de Janeiro, 11 de julho de 2021.

## CIP - Catalogação na Publicação

L841c Lima, Giovanna Hourí de  
O Castelo Mourisco no Rio de Janeiro: pensando caminhos artísticos e culturais / Giovanna Hourí de Lima. -- Rio de Janeiro, 2023.  
84 f.

Orientador: Carlos Gonçalves Terra.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2023.

1. Arte Islâmica. 2. Fiocruz. 3. Orientalismo. 4. Artes decorativas. 5. Arquitetura Mourisca. I. Gonçalves Terra, Carlos, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os meus familiares e amigos que me acompanharam por todos os anos da graduação, por todo o apoio, todas as trocas, todas as risadas e lágrimas trocadas nesse caminho.



## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo apontar o Pavilhão Mourisco da Fiocruz, localizado em Manguinhos, no Rio de Janeiro, como um riquíssimo ponto de partida para se pensar influências artísticas e culturais que atravessam o espaço-tempo. Para tal, foi criado um pequeno mapa mental do caminho percorrido pela arquitetura e arte islâmica, desde os primórdios na região onde hoje é denominado Oriente Médio, viajando através do Norte da África, até chegar na Península Ibérica, e então atravessando as águas do Oceano Atlântico para desembarcar no Brasil. Também foram analisados elementos artísticos, decorativos e arquitetônicos que partiram nessa jornada e encontraram novas influências dos locais em que passaram, mas sem perder uma unidade estilística inicial.

Palavras-chaves: Arquitetura Mourisca; Orientalismo; Arte Decorativa; Ecletismo  
Arquitetônico; Arte Islâmica

## ABSTRACT

This research aims to point out Fiocruz's Moorish Pavilion, located in Manguinhos, Rio de Janeiro, as a very rich starting point for thinking about artistic and cultural influences that traveled across space and time. To this end, a tiny mental map of the path taken by Islamic architecture and art was created, from its beginning in the region called today by the name of Middle East, traveled through North Africa, arrived in the Iberian Peninsula, and then crossed the Atlantic Ocean to disembark in Brazil. Artistic, decorative and architectural elements that started on this journey were also analyzed, and so was the process that they found new influences from the places they passed through, without losing an initial stylistic unity.

Key-words: Moorish Architecture; Orientalism; Decorative Arts; Architectonic Eclecticism; Islamic Art

*“A arte é um passo do que é óbvio e familiar na direção do que é misterioso e oculto.”*

*(Khalil Gibran)*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mapa da expansão dos Califados	19
Figura 2	As quatro edificações selecionadas para a pesquisa	21
Figura 3	Dois “primos” mais velhos e o Castelo Mourisco	21
Figura 4	Mesquita Omíada, Damasco, Síria	23
Figura 5	Vista do Domo da Rocha	24
Figura 6	Fotografia panorâmica da Mesquita de Kairouan, ou Mesquita de Uqba	25
Figura 7	Granada. The fortress and palace complex Alhambra	27
Figura 8	Salão Árabe do Palácio da Bolsa	30
Figura 9	Salão Assyrio do Theatro Municipal do Rio de Janeiro	34
Figura 10	Salão de Orações	37
Figura 11	Muqarnas da Mesquita	38
Figura 12	Interior da Mesquita em Xi’an	39
Figura 13	Remate com inscrição, século XVII	42
Figura 14	Painel de veludo, século XVII	42
Figura 15	Ladrilho com padrão artístico no interior do Castelo	45
Figura 16	Techo del Salón de Embajadores	47
Figura 17	Salão das duas irmãs	47
Figura 18	Igreja do Imaculado Coração de Maria	53
Figura 19	Gran Teatro Falla	54
Figura 20	Salão Mourisco do Palácio do Catete	57
Figura 21	Detalhe da parte superior da parede do Salão Mourisco	58
Figura 22	Casa Persa, na Rua do Rosário	60
Figura 23	Cartão Postal do Pavilhão Mourisco, ou Restaurante Mourisco	60
Figura 24	Projeto final do Castelo da Fiocruz por Luiz Moraes	63
Figura 25	Planta baixa. Primeiro croqui e único fornecido por Oswaldo Cruz para proceder ao projeto do Instituto de Manguinhos	64
Figura 26	Planta baixa elaborada por Oswaldo Cruz	65
Figura 27	Recorte de uma das sacadas do Castelo	67
Figura 28	Quadro de janelas, fachada do Castelo mourisco	68
Figura 29	Palais du Bardo, Parc Montsouris	69

Figura 30	Piso do Castelo mourisco	72
Figura 31	Livro Moorish Remains in Spain, de Albert Calvert	73
Figura 32	Teto e paredes da Biblioteca de Obras Raras, Fiocruz	75
Figura 33	Detalhe da parede da Sala de las Dos Hermanas, Alhambra	75
Figura 34	Detalhe do teto da Biblioteca e Obras Raras	76
Figura 35	Pavilhão Mourisco em 1908	78
Figura 36	O Castelo Mourisco atualmente.	81

## SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	O CAMINHO DA ARQUITETURA ISLÂMICA PELA CONQUISTA DE TERRITÓRIO	13
	1.1 Contextos históricos e deslocamentos	16
	1.1.1 A peregrinação sagrada nos territórios do Islã como difusora de conhecimento	28
	1.2 O Brasil como território colonizado	30
2	ARTE E ORNAMENTAÇÃO ISLÂMICA: A UNIDADE E A CONVIVÊNCIA COM NOVOS TRAÇOS CULTURAIS LOCAIS	32
	2.2 A unidade estilística	34
	2.3 A importância e o desenvolvimento do uso das ornamentações na arte islâmica	38
	2.3.1 A geometria	41
	2.3.2 A caligrafia	42
3	POR QUE O USO DO ESTILO MOURISCO? A CHEGADA E A INFLUÊNCIA DA ARTE “ORIENTAL” NO BRASIL E O CASTELO MOURISCO	44
	3.1 Os “neo-orientais” no Rio de Janeiro	46
	3.2 O estilo mourisco e o Castelo	59
	3.2.1 Uma breve história de Oswaldo Cruz e da Fiocruz	59
	3.2.2 - O uso do estilo “oriental” na construção do Castelo	60
	3.3 Sobre o uso das ornamentações no Castelo Mourisco	68
	3.4 Quando o gosto sai de moda: demolições de edificações “neos” e ecléticas no Rio de Janeiro	74
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
	REFERÊNCIAS	71

## INTRODUÇÃO

Em busca de um objeto de pesquisa que servisse para pensar nas formas em que os caminhos percorridos por expressões artísticas se dão pelo tempo, encontra-se no Castelo Mourisco da Fundação Oswaldo Cruz um exemplar repleto de histórias. Desde a primeira construção categorizada como Islâmica no Oriente Médio, até a chegada dos Califados na Península Ibérica, e a vinda da influência Mourisca para o Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX, o Castelo Mourisco serve como ponto referencial que guiará a presente pesquisa para traçar uma linha pela história da arte, mapeando influências e referências artísticas que atravessaram muitas terras, desertos, rios, oásis, mares e, principalmente, atravessaram o tempo, para que chegassem aonde chegaram.

O tema, então, gira em torno, principalmente, do Pavilhão Mourisco, ou Castelo Mourisco, como será doravante nomeado no texto, da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz)<sup>1</sup>, mas também permeia seus “primos” mais velhos, antecessores, por onde as influências artísticas foram se aproximando. A relevância de estudar e pesquisar sobre tal temática é debruçar-se sobre uma parcela pouco observada da historiografia da arte no Brasil, que é a chegada de arte e de arquitetura árabe, neoárabe, islâmica e mourisca na América do Sul. A vinda dessas influências foi, de certa forma, menor em relação às de outras chegadas vindas de outros locais ao Brasil, o que talvez sugira o motivo da quantidade reduzida de produções escritas sobre esse tema no país. De qualquer forma, é importante fomentar discussões em arte em território nacional que receberam influência de arte vinda do “Oriente Médio”, e a sede da Fiocruz serve como um Norte para buscar por onde essas imagens e expressões artísticas chegaram, e, dessa forma, contribuir para o enriquecimento do debate no tema - que de forma geral não é muito levantado.

Existem perguntas a serem exploradas, não necessariamente a serem respondidas com exatidão, mas que carecem de um olhar que busque aglutinar referências imagéticas, plásticas e visuais que viajaram pelas areias de diferentes sociedades, partindo de um ponto A até um ponto B, como afetaram e como foram afetadas por onde passaram. A pergunta principal é, como visualidades, artes e arquitetura saídas das primeiras construções consideradas islâmicas, feitas no Oriente Médio nos séculos VII e VIII, chegaram até a América do Sul no

---

<sup>1</sup> O Castelo Mourisco recebeu, ao longo de sua “vida”, diversos apelidos, incluindo Castelo de Manguinhos, Castelo da Fiocruz, Alhambra de Manguinhos e Palácio da Ciência. Os nomes mais comuns utilizados oficialmente são Pavilhão Mourisco e Castelo Mourisco.

Século XX? Quais caminhos podem ser pensados nessa trajetória pelo espaço-tempo? O objetivo, então, é explorar camadas artísticas e decorativas dos locais por onde essa viagem transitou, a fim de criar uma visão panorâmica dessa jornada. Para tal, será traçada uma pesquisa sobre uma parcela da história da arte nas regiões que receberam a chamada “arte islâmica” dentro de um espaço de tempo definido deliberadamente para formar uma onda, desde de um ponto inicial até a chegada no Rio de Janeiro.

O primeiro capítulo tratará das primeiras construções islâmicas, o que foram, e onde estão, e quais referências elas mesmas receberam para as suas próprias construções. Depois, abordará a era das maiores expansões dos Califados, que foram grandes responsáveis pela disseminação de arquitetura islâmica. E, por fim, a chegada da colonização Portuguesa no Brasil, que é o ponto final da presente pesquisa, já que o principal objeto de pesquisa (O Castelo Mourisco da Fiocruz) já foi alcançado por essa onda incessante de influências artísticas, que é a locomoção humana pelo planeta que habita.

O segundo capítulo se aprofundará na plasticidade da arte, nos motivos filosóficos e cosmogônicos do fazer artístico do Islã, demonstrando como há uma unidade central estilística e como ela encontra novos fazeres de acordo com o que viaja no espaço, gerando uma unidade estilística que é, paradoxalmente, sempre repleta de pormenores e particularidades de cada região. Também abordará formas de ornamentação, a importância do desenvolvimento das formas geométricas, florais e das caligrafias; e como isso tudo está ligado à uma essência filosófica metafísica.

O terceiro capítulo se debruça sobre a entrada no Brasil dos elementos destacados nos capítulos anteriores. Como o romantismo resgata imagens *all things oriental*, ou orientalistas, e as construções desse gosto feitas no Rio de Janeiro em contemporaneidade. É nesse capítulo que o texto se volta, finalmente, para a construção do Castelo Mourisco como resultado de todas as questões que foram levantadas até então, em suas similaridades e diferenças com arquitetura mudéjar. Sem deixar de mencionar a importância que Oswaldo Cruz teve na medicina e na saúde pública do país em seus anos de pesquisa.

O texto não esgotará todos os assuntos abordados nele, tampouco pretende fazê-lo, mas tem como objetivo traçar um panorama dos caminhos percorridos pelos fazeres artísticos, pela expansão de reinos, e dessa forma, trazer à tona a forma como influências artísticas e culturais caminham pelo espaço.

## 1- O CAMINHO DA ARQUITETURA ISLÂMICA PELA CONQUISTA DE TERRITÓRIO

A quantidade de influências artísticas e heranças culturais que perpassam pelas formas ornamentais, decorativas e arquitetônicas islâmicas é praticamente incalculável. Por ter, em grande parte do tempo, se desenvolvido em um território de imensa circulação de pessoas e atravessado legados históricos de diversos povos, a arte e a arquitetura islâmica se desenvolveram ao caminhar das conquistas de novos territórios, tanto de forma política, quanto religiosa, e até mesmo na circulação de conhecimentos em rotas comerciais. Ao pensar que há todo este imenso pano de fundo histórico por trás da construção do Castelo Mourisco da Fiocruz no Rio de Janeiro, que veio de onde hoje é denominado o “Oriente Médio”, chegando até a Península Ibérica e posteriormente ao Brasil, torna-se impossível não perceber como as heranças culturais, filosóficas e artísticas humanas são vivas e resistem ao tempo, conhecem novos locais, afetam novas pessoas, e permanecem se transformando e transmutando sem amarras rígidas geográficas e temporais.

Entretanto, por mais belo que possa parecer, o caminho artístico nem sempre é pacífico, ao decorrer de toda essa rota brevemente citada houveram guerras, conflitos e desigualdades de poder, a beleza da arte deve ser apreciada, porém não se pode esquecer de quais foram as circunstâncias que a levaram a existir, a permanecer, e em alguns casos a desaparecer. O Castelo Mourisco, além de uma preciosidade artística e arquitetônica, também é um vestígio histórico da colonização que o Brasil sofreu por Portugal. Afinal, é possível que não houvesse construções desse estilo mudéjar no Rio de Janeiro se não fosse pela chegada e pela tomada da terra por Portugal. De qualquer forma, o Castelo segue como exemplar da permanência de influências artísticas que atravessam o espaço-tempo, e serve como excelente ponto de partida para se pensar a História da Arte, na sua complexidade também atravessada por relações de poder.

Como uma forma de ornamentação existe hoje, por exemplo, tanto no Paquistão quanto no Brasil? Quantas perguntas podem ser levantadas quando se pensa nisso, quantas questões históricas? A rota que se percorre entre esses dois países é imensa, atravessa terras continentais e o Oceano Atlântico, passa por diferentes povos, e chega até outro hemisfério do planeta. O Castelo Mourisco servirá como partida para se pensar

(algum)a História da Arte e (algum)a História até se chegar nele, tanto em sua forma arquitetônica quanto nas ornamentações, e quais foram os possíveis diferentes motivos que levaram à escolha dessas formas nessa e noutras épocas e locais.

### **1.1 Contextos históricos e deslocamentos**

A história dos caminhos da arquitetura islâmica, até se chegar no Mudéjar na Península Ibérica, renderia um longo e complexo estudo à parte. A fim de manter o foco na sede da Fiocruz, essa riquíssima parte da história deverá ser abordada de forma breve - algo muito difícil de ser feito, já que são muitos séculos de acontecimentos a serem condensados em algumas páginas. A princípio, para começar a pensar nesses emaranhados caminhos, alguns termos chave podem ser abordados para que elucidem-se algumas ideias sobre a região e sobre os povos que nela habitam. Quando Albert Hourani escreveu sobre os caminhos percorridos pelos impérios muçulmanos e pelos povos árabes em seu livro *Uma História dos Povos Árabes*, ele começa por contextualizar o termo “árabe”:

Este livro trata da parte ocidental do mundo islâmico, aquela em que o árabe era a língua dominante na alta cultura e, numa forma ou noutra, na fala coloquial. Seria errado, claro, pensar que essa era uma região nitidamente isolada do mundo em torno dela. Os países de língua árabe ainda tinham muito em comum com os de língua persa e turca; as terras em torno do oceano Índico e do mar Mediterrâneo tinham estreitas ligações umas com as outras, fosse a religião dominante o Islã ou não; todo mundo vivia dentro das mesmas restrições impostas pela limitação de recursos humanos e do conhecimento técnico de como usá-los. Seria também demasiado simples pensar nessa vasta região como formando um único “país”. Melhor seria pensar nos lugares onde o árabe era a língua dominante como um grupo de regiões distintas umas das outras em termos geográficos e naturais, e habitadas por povos com tradições sociais e culturais características, que ainda subsistiam em modos de vida e talvez também em hábitos de pensamento e sentimento, onde a consciência do que existira antes do advento do Islã enfraquecera ou praticamente desaparecera. Processos sociais mais ou menos semelhantes podem ser vistos nessas regiões, e uma língua comum e a cultura nela expressa facilitavam às classes urbanas letradas o intercâmbio umas com as outras (HOURANI, 1994, p.58).

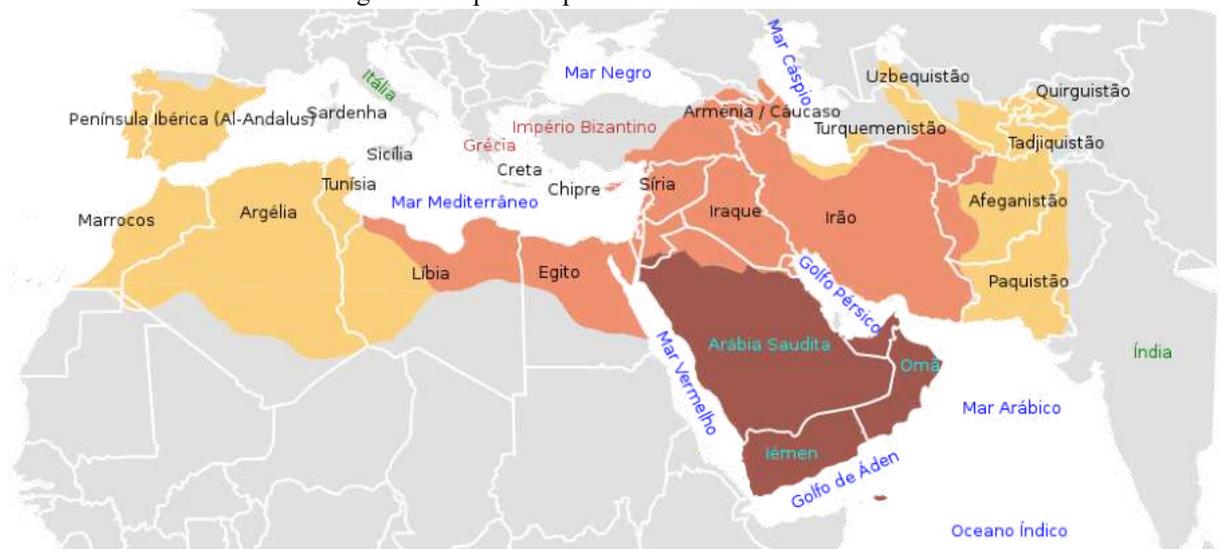
Neste livro, Albert historiciza onde hoje é chamado de Oriente Médio, e aborda principalmente os povos árabes e arabizados da região, que foi onde floresceu a arquitetura islâmica. Apenas por um pequeno trecho é possível perceber o quão complexo é olhar para a região, que está geograficamente localizada entre os continentes que hoje denominamos de Europa, África e Ásia. Foi enorme a quantidade de povos que passaram por lá e deixaram suas marcas, voltando muito no tempo, apenas na Mesopotâmia, habitaram os Assírios, os Sumérios, os Amoritas e os Caldeus, por exemplo. É praticamente incontável o número de

povos que existiu na região antes da expansão do império muçulmano pelos Califados, e muitas permaneceram por heranças na cultura que veio depois, como diz Ernst J. Grube no livro O Mundo da Arte: Mundo Islâmico:

A natureza complexa da arte islâmica desenvolveu-se na base de tradições pré-islâmicas nos vários países conquistados, e uma síntese perfeitamente integrada de tradições árabes, turcas e persas, manifestou-se em todas as partes do novo império muçulmano (GRUBE, 1979 p. 8).

Na Figura 1 observa-se a região abordada neste capítulo, lembrando que os nomes escritos em cada local são dos atuais países, e não necessariamente eram os nomes dessas regiões há séculos atrás enquanto os califados ainda estavam em expansão, já que nomes de lugares são alterados ao longo da história:

Figura 1. Mapa da expansão dos Califados



Fonte: Mapa por DieBuche, Domínio Público Wiki. (Acesso em 13 de jul. 2023).

Vê-se um mapa da era de maior expansão dos califados, entre os anos de 622 e 750 d.C. pelo calendário Gregoriano.

Califado é, resumidamente uma forma de governo islâmico, que teve início após o falecimento do profeta Muhammad, responsável por recitar a palavra de Deus contada à ele pelo anjo Gabriel. Em suma, havia a religião Judaica e a Cristã, porém ao longo de muito tempo e muitas discordâncias entre líderes e grupos religiosos, essas duas grandes religiões Abraâmicas, ou seja, que começaram pelo profeta Abraão, tomaram rumos diferentes dentro de suas próprias crenças, e os muçulmanos crêem que o profeta Muhammad trouxe de volta a unidade da crença religiosa do Deus único, sendo ele o último profeta vindo depois de Jesus

Cristo. Muhammad é perseguido em vida, e foge de Meca para Medina na Árabia Saudita em 622 no calendário Gregoriano, que é o primeiro ano do calendario da Hégira para o Islã. Após seu falecimento vieram seus sucessores.

No mapa apresentado acima o vermelho escuro corresponde à expansão durante a época de Muhammad, 622-632; o laranja à expansão durante o Califado Rashidun, 632-661; e o amarelo à expansão durante o Califado Omíada, 661-750. É, indubitavelmente, uma grande região para se haver expansão territorial em apenas um século. Ao longo dessas terras haviam muitos povos, muitas culturas, etnias, e a chegada do islã os coloca sob a mesma unidade governamental durante a época dos califas. Um exemplo são os *Amazigh*, denominados pelos Gregos de “bérberes”, são indígenas do Magreb, no Norte da África.

Mesmo após o Califado estar estabelecido como forma de governo oficial da região, houve disputas de poder por diferentes califas. Um exemplo que mostra isso bem foi em 983, quando os Califas Abássidas do Iraque e Síria se puseram contra os Fatímidas do Egito, isso impediu a rota de peregrinação de fiéis por esta região durante oito anos, até eles chegarem a um acordo. Houve inclusive uma época de Califas vindos da Mongólia e chegados em Bagdá, mais um exemplo da história complexa da região.

A fim de elaborar o mapa do recorte específico estabelecido para servir como suporte para a presente pesquisa, foram selecionadas quatro edificações islâmicas antecessoras do Castelo Mourisco. As quatro edificações seguem uma ordem cronológica e geográfica, para que formem, deliberadamente, um caminho retilíneo. Como será abordado no próximo capítulo, o tempo de construção das edificações islâmicas durante o período de reino dos Califados é extenso, houve uma grande quantidade de edificações que se deu em um território de grande amplitude. Para que fosse possível criar um mapa de influências viajando pelo espaço, fez-se necessário um recorte extremamente específico, partindo de um ponto A até um ponto B.

A Figura 2 e a Figura 3 são as seleções feitas para tal.

Figura 2. As quatro edificações selecionadas para a pesquisa.



Fonte: Mapa por Wiki (Acesso em 13 de jul. 2023), edição pela autora, 2023.

Figura 3. Dois “primos” mais velhos e o Castelo Mourisco.



Fonte: Mapa por Wiki (Acesso em 13 de jul. 2023), edição pela autora, 2023.

Rachel King, em sua publicação *Divine Constructions*, atualmente sem tradução para português, diz que as primeiras influências para as primeiras construções feitas por muçulmanos após chegarem nas regiões na Síria, Iraque e Palestina tiveram inspiração nos

Zigurates, igrejas pós-Constantinas e prédios Romanos, e as construções do começo da era Omíada também carregam inspirações Cristã e Romana dessa mesma região. Um exemplo é a Grande Mesquita de Damasco, hoje nomeada Mesquita dos Omíadas, que tem visível influência da arquitetura da região da Síria, como é observável na Figura 4. São conservados, até os dias de hoje, mosaicos e minaretes de origem bizantina. O local fora cristão antes da chegada do califado Omíada, e tanto a cristandade quanto as influências romanas permaneceram na construção. Começam a aparecer as tranças culturais e arquitetônicas existentes na região. Desde os primórdios das construções islâmicas a herança artística local é visível, posto que a forma da construção já existia, e ela foi acoplada à nova religião e à nova conquista da região, mas a arte dos mosaicos resistiu ao tempo e resistiu à nova conquista política, deixando sua marca visual e plástica aos próximos séculos de arte que estariam por vir. Rachel King diz que:

Muitos dos elementos geralmente pensados como “islâmicos” não são originais, mas adaptações de formas prévias de arte. Por exemplo, o estilo “arabesco” de decoração era popular na arte romana e bizantina na era pré-islã, e os arcos em forma de ferradura característica da arquitetura hispano-islâmica foram utilizados previamente na Espanha pelos Visigodos <sup>2</sup> (KING, 2007, p. 8).

Esse trecho exemplifica bem como se formam tranças artísticas que perpassam tempo e política. A cidade hoje se estende ao redor da construção, e está dentro de uma área de Patrimônio Mundial da UNESCO. A mesquita atualmente permanece cumprindo sua função inicial de local sagrado. Na Figura 2, vê-se como uma construção que já passou por destruições e restaurações pôde sobreviver ao tempo e foi cercada pela nova população e novas construções do locais:

---

<sup>2</sup> “Texto original: “In fact, many of the elements usually thought of as “Islamic” are not original but adaptations of earlier art forms. For example, the “Arabesque” style of decoration was popular in Roman and Byzantine art pre-Islam and the horseshoe arch characteristic of Hispano-Islamic architecture was first used in Spain by the Visigoths.”

Figura 4. Mesquita Omíada, Damasco, Síria.



Fonte: Fotografia por Bernard Gagnon (Acesso em 13 de jul. 2023).

A primeira construção religiosa islâmica é considerada o Domo da Rocha, ou Cúpula da Rocha, situada onde hoje é a Cidade Velha de Jerusalém. A construção é categorizada como de estilo Omíada, foi construída no período do Califado Omíada, porém o local é sagrado para muçulmanos e judeus. Construída sobre uma rocha, Sakkra, de onde vem o nome *Kubbat alSakkra*, o monumento manteve quase todas as suas características originais, porém como disse Ernst Grube no livro *Mundo Islâmico*, “o revestimento em azulejos é parte da restauração otomana do monumento, levada a efeito em meados do Séc. XVI”(GRUBE, 1978, p. 17). A ornamentação externa conta com lacerias, arabescos, arcos agudos alteados com decoração de grelha, e o traço mais marcante por poder ser visto de longe: o domo coberto a ouro, como é observável na Figura 5. Erguido em 691 pelo calendário Gregoriano, atualmente o monumento também é patrimônio mundial pela UNESCO, e assim como a Mesquita Omíada, manteve sua sacralidade e é cercado pelas construções recentes e novas vidas que habitam e circulam pelo local.

Figura 5. Vista do Domo da Rocha ..



Fonte: Fotografia por Andrew Shiva (Acesso em 13 de jul. 2023).

As construções apresentadas anteriormente são, de certa forma, geograficamente próximas umas das outras, o Domo da Rocha está localizado em Jerusalém e a Mesquita Omíada está localizada em Damasco na Síria. Porém, a arquitetura islâmica andou até a Ásia Central, chegou na Índia, e as formas decorativas chegaram até o Leste Asiático em construções na China. A fim de direcionar o caminho da arquitetura especificamente até a chegada na Fiocruz, a viagem seguirá em direção à Península Ibérica, passando pela região que hoje é denominada norte da África.

Em 670 é construída, na Líbia, a Grande Mesquita de Kairouan hoje, assim como as construções anteriormente citadas, é Patrimônio Mundial da UNESCO. Ela é uma das construções mais antigas do islã e serviu como modelo para posteriores construções sagradas no Magrebe, que compreende a região Noroeste da África, onde toca o Mar Mediterrâneo e o Deserto do Saara. Em comum com as construções já citadas, a Grande Mesquita de Kairouan possui um grande domo, minarete, muitos arcos e colunas como traços decorativos e também como parte da sustentação do monumento, assim como a Mesquita Omíada tem em seu centro um grande pátio; porém possui menos elementos ornamentais comparada à eles. Considerada como a primeira construção islâmica a utilizar o arco de ferradura, a mesquita utiliza elementos arquitetônicos já pré-estabelecidos que foram incorporados com a expansão do

Califado Omíada. Todavia, ao longo do tempo ganha características próprias, como o pátio central de maior extensão; a área total foi ampliada em uma reconstrução começada no ano de 724, necessidade que veio do aumento da população e de fiéis. O extenso pátio pode ser visto na fotografia panorâmica (Figura 6) abaixo:

Figura 6. Fotografia panorâmica da Mesquita de Kairouan, ou Mesquita de Uqba



Fonte: Fotografia por Albina & Kostya<sup>3</sup> (Acesso em 13 de jul. 2023).

Para tornar o caminho geográfico e temporal mais simples de se pensar, seguem algumas informações: a Grande Mesquita de Damasco foi finalizada no ano de 638 na Síria com a chegada do califa omíada Walid I, e antes fora uma basílica cristã, sua planta foi adaptada às formas desejadas pelos muçulmanos; o Domo da Rocha teve construção finalizada no ano de 692 sob ordens de Abd al-Malik no califado omíada em Jerusalém, e é considerada a construção islâmica mais antiga hoje; e a Mesquita de Kairouan começou a ser construída no ano de 670 pela chegada do general Uqueba ibn Nafi à serviço do califado omíada, mas foi posteriormente destruída, e após ser reconstruída teve sua forma final em 724, na Líbia, e serviu como modelo para outras mesquitas do Magrebe. Olhando para o mapa disposto anteriormente, é visível como as formas arquitetônicas seguiram uma onda de influências levadas pelas conquistas de território (tanto por motivos religiosos quanto políticos). As fotografias mostram proximidades estilísticas e funcionais entre as construções, que foram levadas e utilizadas em novos locais por onde chegavam de acordo com, nesses três casos, a expansão Omíada.

Prosseguindo a viagem, no início do século VIII, uma série de deslocamentos militares e populacionais aconteceu do norte da África para a Península Ibérica. A conquista moura sobre este território alargou-se por quase oito séculos. Levando toda sua bagagem material e imaterial para o novo território, a ocupação do povo mouro, chegado pela

---

<sup>3</sup> <<https://www.flickr.com/photos/niveacream/4788642108/>>

conquista política e militar, influenciou profundamente esta região. Algo interessante a se ressaltar é que apenas posteriormente os Califas que chegaram à Península Ibérica foram os denominados Omíadas, e durante os longos séculos de ocupação, surgiram Califas locais na Espanha, que em determinado tempo disputaram o controle da região com Califas da região do Mediterrâneo Oriental, mostrando como mesmo que liderando uma forma governamental religiosa idêntica, líderes regionais discordavam e acabavam por disputar poder entre si, partindo de discordâncias. Apenas pelo pequeno trecho da história dos Califados na Península Ibérica é perceptível como a história se desenrola de formas complexas, e da mesma forma é a arte, as construções locais tem suas particularidades, mesmo que poucas se comparadas à outras formas de arte e arquitetura que buscam ativamente a disrupção contra o que veio antes.

Foi somente no final do século XV que os reis católicos conseguiram expulsar a conquista dos califados. Porém, à esta altura, a influência cultural na Península Ibérica já estava enraizada englobando muitos traços diferentes, inclusive linguístico: segundo o dicionário Houaiss existem cerca de 700 palavras na língua portuguesa de origem da língua árabe. Palavras que começam com “al” são em grande parte, membros dessa linha, “almirante” é um exemplo. Nomes de alimentos também participam: açúcar, em português, *سكر* *sukr*, em árabe, batata, *بطاطس*, *bataats*, arroz, *أرز*, *aruz*, todos eles têm pronúncias idênticas em ambos idiomas, mostrando que pode ter havido influxo nos costumes alimentícios também.

O gosto plástico na arquitetura foi de grande abundância, tanto na estrutura (como em fachadas, cúpulas bulbosas, portais), quanto em seus detalhes (como o uso dos chamados arabescos e de mosaicos). A influência da arquitetura islâmica levada junto ao domínio do território deixou suas marcas, a chamada posteriormente de arte mudéjar. Assim como costumes alimentícios, a música foi influenciada, o idioma e a arquitetura, em suma, o que constitui a cultura local sempre é afetado pela chegada de novas influências. Na publicação O Pavilhão Mourisco da Fiocruz no Rio de Janeiro, as autoras Ana Lúcia Harris e Clélia Maria Monastério mencionam a chamada arte mudéjar:

A arte Islâmica, levada à Espanha pelos muçulmanos, foi a base para o surgimento de uma arte única, a mudéjar, desenvolvida pelos povos hispano-mouriscos após a retomada cristã. O Palácio La Alhambra é um exemplo vivo desta arte, apesar de ter passado por inúmeras reformas ao longo do tempo. O Alambriismo, termo utilizado séculos depois, quando o mundo assistiu ao “revival” mourisco, deveu-se ao fato do Palácio ter sido a inspiração para o “neo-mourisco” que permeou a Europa no séc. XVIII (C. HARRIS; T. MONASTÉRIO, 2010, n.p).

O “Alambrismo” antes mencionado vem do nome do Palácio de Alhambra, construção considerada de imensa importância histórica e artística na Espanha, que até hoje recebe milhares de visitantes por ano interessados em conhecer o monumento. É então onde (séculos depois) se estabelece oficialmente o elo que une a Mesquita dos Omíadas na Síria com a Fiocruz no Brasil. O início da construção foi no ano de 1238 por Muhammad I Ibn al-Ahmar, fundador do Emirado de Granada. Ao contrário das construções já mencionadas, não servia unicamente como um monumento religioso, mas sim como fortaleza e palácio, também é hoje Patrimônio Mundial da UNESCO. A construção sofreu diversas alterações ao longo do tempo, visto que a região passou por outras invasões que se interessaram por reutilizar o local de outras formas. “*Alhambra*” vem do árabe al-hamra, ou الحَمْرَاء, que significa “a vermelha”, o nome foi dado por conta da cor avermelhada que os tijolos de taipa, utilizados para erguer os muros da fortaleza, adquiriram no óxido de ferro, substância que era utilizada na região. Na Figura 7, há uma visão do monumento, em que é possível perceber que ele se encontra no topo de uma colina, a colina de La Sabika. Historicamente é comum ver construções em regiões com diferenças de relevos bem acentuadas sendo construídas em topos, a fim de que sejam mais dificilmente alcançadas por possíveis invasores, o que dá vantagem topográfica para a defesa da região.

Figura 7. Granada. The fortress and palace complex Alhambra.



Fonte: Fotografia por kavalenkau<sup>4</sup> (Acesso em 13 de jul. 2023).

---

<sup>4</sup> <https://www.shutterstock.com/pt/image-photo/granada-fortress-palace-complex-alhambra-1375146032>

Questões artísticas serão melhor aprofundadas no próximo capítulo. O que interessa pensar agora é o começo da arte mourisca, e o que viraria a arte mudéjar, que uniu traços visuais e de materiais locais com traços chegados na região. Resumidamente, a arte mourisca é a arte dos povos mouros que chegaram na Espanha, liderados pelo comandante Tariq ibn Ziyad, que enfrentou os Visigodos, e, após a reconquista católica da região<sup>5</sup>, muçulmanos foram forçados à conversão religiosa, e houve a alternativa de não passarem pela conversão caso trabalhassem na construção de novos monumentos, a união de estilos então foi chamada de arte mudéjar, e é característica do sul da Espanha. Rosane Bezerra Soares, em sua publicação *Tradição versus Modernização na Arquitetura do Rio de Janeiro*, explica o termo mudéjar:

Em geral, entende-se por arte mudéjar aquela na qual predominam os elementos construtivos ou decorativos de influência islâmica executados em território cristão da Península Ibérica por artistas muçulmanos ou cristãos. O termo mudéjar vem do árabe mudajjan, que significa “domesticado”. A arte mudéjar pode ser igualmente utilizada numa grande catedral ou em uma humilde igreja de algum vilarejo (SOARES, 2010, n.p).

Dois exemplos de construções mouriscas são A Grande Mesquita de Córdoba e o Palácio da Aljafería, em Saragoça. Dois exemplos de construções mudéjar são os Alcáceres Reais de Sevilha e a Casa de Pilatos, também em Sevilha, por vezes construções mudéjar trazem até elementos góticos e italianos, visto que vêm da reconquista católica, e conseqüentemente da revalorização de elementos visuais característicos de igrejas e catedrais. Aqui fica evidente a formação de uma trança artística altamente complexa, que compreende desde traços sírios de longa data que conhecem e dialogam com traços espanhóis revalorizados pela reconquista católica, e cada um deles é utilizado para a mesma construção. Em seu livro *Grécia e Roma*, Pedro Paulo Funari discorre sobre a formação da cultura grega em seus diferentes estágios de acordo com os contatos que o povo e (em grande parte) os mercadores estabeleciam:

[...] nascia lentamente, sobretudo na Grécia da Ásia - da mistura de contribuições creto-micênicas, indo européias e orientais -, a civilização grega propriamente dita, chamada clássica. Ela não surgiu como um milagre e sim como herdeira dos avanços e conhecimentos aprendidos e adaptados de outras civilizações. Caracterizou-se por uma unidade cultural básica ao mesmo tempo em que apresentava variações de acordo com as origens do elemento humano que a compunha, as regiões, as paisagens e as influências estrangeiras recebidas (FUNARI, 2002, p. 20).

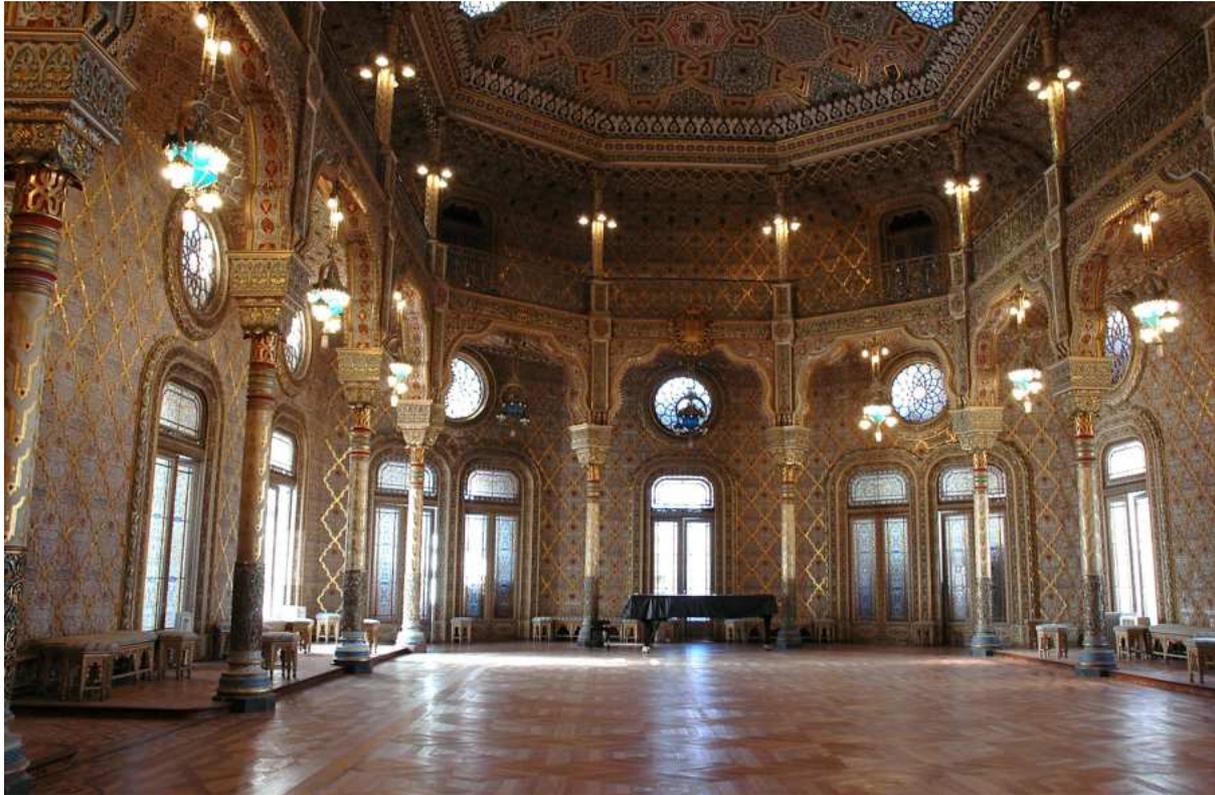
---

<sup>5</sup> Há controvérsias entre historiadores se o que realmente aconteceu foi uma reconquista, já que os líderes católicos que chegaram após a estadia dos muçulmanos eram de igrejas diferentes dos que os que lideravam a região previamente, e possivelmente não eram descendentes dos antigos visigodos. Alguns historiadores defendem que o que houve no século XV foi na verdade uma conquista, que utilizou de um discurso de reconquista, de descendência direta, para legitimar e justificar politicamente a invasão.

Mesmo tratando da história de outro lugar, outro povo e outro contexto, o trecho acima citado cabe perfeitamente também para pensar o desenvolvimento da civilização islâmica, enriquecida pelos conhecimentos e artes locais por onde passava, mas mantendo a unidade cultural e, sobretudo, religiosa. Retornando ao mudéjar, há então um exemplo excelente destes nós culturais que se formam, e influenciam a arte e o pensamento; influencia essa do mourisco e do mudéjar que penduraria por muito tempo, e mesmo caindo em desuso por algum tempo, voltaria depois em novo caráter.

O neomudéjar, ou neoislâmico, marcou uma volta romântica revivalista na Europa do século XIX. Países europeus passavam por buscas românticas do exótico, de aventuras, alguma visão do diferente como forma de ostentação de algum ideal. Dentre estas buscas, o orientalismo teve notória participação por corresponder a desejos do que seria pitoresco. Na Península Ibérica, já tendo historicamente traços que eram também do novo gosto “*all things oriental*”, em Portugal o neoislâmico foi largamente utilizado, inclusive em obras arquitetônicas importantes em capitais, como no Palácio da Bolsa, que foi construído no século XIX para sediar reuniões importantes entre comerciantes, e nele há o Salão Árabe (Figura 8) que é ornamentado com motivos “orientais”, e é destacado ainda nos dias de hoje, por diversos viajantes em seus diários *online* de viagem que podem ser encontrados facilmente na *internet*, como um dos salões mais belos do palácio, ou até mesmo como o salão mais belo dele. Isso pode acontecer por uma junção de dois motivos: ser distinto dos outros ambientes, já que os motivos ornamentais são únicos dentro do palácio, parece como um ambiente à parte do que se tinha visto até então, e também por ser ricamente decorado, o salão conta com arabescos, lacerias, colunas, e muitos elementos característicos da ornamentação do chão até o teto, até os banquinhos que aparecem na Figura 8 são detalhadamente trabalhados. A imensa volúpia visual, misturada com a surpresa de adentrar um local diferente dos demais, certamente gera essa impressão positiva que pode ser lida por viajantes em seus relatos na *internet*.

Figura 8. Salão Árabe do Palácio da Bolsa.



Fonte: Fotografia por Josep Renalias

### 1.1.1 A peregrinação sagrada nos territórios do Islã como difusora de conhecimento

O Hajj, ou peregrinação, é considerado o último dos Cinco Pilares do Islã, e é realizado atualmente por milhões de pessoas, porém esta prática data de muito tempo atrás, ainda na época dos Califados, a forma de governo que foi inicialmente árabe. No começo, o Hajj constituía-se de milhares de peregrinos, e conforme a religião islâmica chegava a mais regiões, mais pessoas aderiam à prática, até chegar nos dias de hoje à marca de milhões de peregrinos. “Descrições de Meca e do Hadj feitas no Século XII mostram que nessa época havia concordância sobre como o peregrino devia conduzir-se e o que podia esperar encontrar no fim de sua jornada” (HOURANI, 1991, p.160). Albert Hourani começa por abordar as peregrinações do século XII, nesta data já haviam planejamentos para a atividade, bem como caravanas muito bem organizadas, e planejamentos de fiéis, comerciantes, e comerciantes fiéis, para atravessar regiões desérticas em nome de um ato de valor maior. Como a viagem era árdua, a maioria dos peregrinos realizavam-na em grandes grupos, pois a união favorece o grupo contra obstáculos. As maiores caravanas partiam do Cairo e de Damasco, também haviam as vindas do Magrebe, da Anatólia, Iraque, Sudão entre outros. Algumas pessoas

dirigiam-se para Damasco, pois era organizada pelo soberano da região, as caravanas eram organizadas e protegidas em nome de soberanos, então se juntar a elas era muito proveitoso.

Aproximando-se de Meca, o peregrino purifica-se com abluções e veste o *Ihram*, roupa branca de uma única peça de tecido, e quando finalmente chegava a Meca realizavam os atos simbólicos seguindo os passos das histórias sagradas. A Caaba foi construída no local que foi indicado por Deus, como diz a tradição, e está dentro da Mesquita alHaram. Após completar os atos simbólicos, os fiéis retiravam a roupa que trajavam no local sagrado e voltavam aos costumes de suas vidas comuns.

Hourani(1991) conta que este era o evento central do ano. Além da esfera religiosa, que era indubitavelmente a maior e mais importante, outros aspectos da vida humana ocorriam durante o período: viajantes poderiam seguir para Medina para estudar, trazer mercadorias para pagar despesas da jornada, ocorria intercâmbio de notícias e ideias trazidas de todas as partes do mundo do Islã, mercadores acompanhavam as caravanas e comercializavam com os peregrinos. Ou seja, além da grande comunhão em prol da espiritualidade, da religião e do divino, ocorriam trocas e interações humanas e mundanas, que são parte do funcionamento das sociedades. A humanidade deve ser vista em sua complexidade e múltiplas facetas: mesmo que o motivo maior fosse o ato de obediência à Deus, ainda eram observadas dinâmicas sociais acontecendo. Como disse Hourani: “Era uma profissão de fé no Deus único, e também uma expressão visível da umma.” (1991, p.164). A umma neste período é a comunidade muçulmana em sua integridade, que afirma que todos são irmãos. A umma pode ser a união de qualquer grupo de pessoas, e diz-se que no começo da humanidade todos eram unidos em uma única umma. Durante essa época os muçulmanos podiam circular, peregrinar e comercializar através do território sob conquista Islâmica livremente, o que aumentava a troca e comércio de itens, como alimentos, e também a circulação de ideias, em intercâmbios culturais e de saberes. Durante o mês da peregrinação, o Dhu al-Hijja, esta concepção era altamente potencializada, pois não apenas a circulação era feita em massa, mas toda em uma mesma direção, convergindo um número altíssimo de pessoas de regiões muito distantes, de Leste à Oeste, Norte à Sul.

Nos dias de hoje há como acessar informações do mundo todo apenas através da internet, porém na época a disseminação de informação era bem mais demorada (ainda mais considerando a região geográfica desértica a ser atravessada), e no Dhu alHijja os fiéis se encontravam em um mesmo local e poderiam trocar pensamentos, itens, notícias, arte, tapeçaria, etc. A partir do século XI até meados do século XX peregrinos poderiam adquirir certificados da viagem realizada, que eles comumente usavam para decorar suas casas quando

retornassem. Os mais antigos continham apenas caligrafia, porém conforme o tempo passou, ilustrações da Caaba e da Mesquita al-Haram foram adicionadas; eram disseminadas pelos peregrinos pelo mundo islâmico e passaram a servir como mapas das rotas de peregrinos, bem como referências arquitetônicas, estes certificados serviam como vetores dessas informações e de arte, e as grandes épocas de peregrinações serviam como altíssimo propulsor de trocas culturais.

## 1.2 O Brasil como território colonizado

Com a colonização espanhola e portuguesa do continente (posteriormente denominado de) americano, características da arte e arquitetura mourisca, mudéjar e neomudéjar chegaram também ao novo território, já que a Península Ibérica foi a casa desses estilos. Observável como traços culturais, viajaram por distâncias geográficas e de tempo tão extensas, estiveram também atravessada pelas disputas de poder que em contextos específicos determinavam seus destaques ou apagamentos. A chegada portuguesa ao continente americano foi, indiscutivelmente, violenta, tanto no sentido físico, quanto da supressão das culturas locais em detrimento da chegada da cultura valorizada pela ação colonizadora. Um exemplo muito forte e útil para se pensar no tema da presente discussão, é a viagem em intercâmbio de arquitetos brasileiros para Portugal, para aprenderem como se fazer arquitetura de acordo com os moldes da capital, como consta na publicação “Alhambra: Arquitetura Neoárabe na América Latina”, que já foi escrita visando esse tipo de arquitetura, os autores informam que:

Também formaram parte dos meios de difusão, muitos estudiosos burgueses, que fizeram longas estadias de formação na Europa, onde conheceram os edifícios neoárabes ingleses e franceses, bem como os vestígios originais do al-Andalus na sua obrigatória viagem a Espanha e Andaluzia. Dessas viagens, às vezes, retornavam com objetos móveis ou elementos para que foram incorporados nas arquiteturas que estavam a construir nos seus países, como cerâmicas ou gesso, o que permitiu a presença de elementos originais transferidos (GUZMÁN et al., 2019, n.p).

O intercâmbio cultural por via de instituições de saber é de suma importância, e, dessa forma, com respaldo institucional, cânones arquitetônicos foram trazidos para a colônia. E foi dessa forma que muitas das construções mouriscas chegaram até a América do Sul. Nessas viagens muitos arquitetos entravam em contato com os estilos citados, e em outras vezes também entravam em contato com eles por terras brasileiras mesmo. Houveram construções inteiras nesses estilos, mas também há salões de importância dentro de construções, que são

temáticos deste tipo de arte, mas não necessariamente o prédio inteiro. Exemplos são o Salão Mourisco do Palácio do Catete, o Salão Assyrio do Theatro Municipal (Figura 9), que atraem bastante atenção do público visitante e têm certa importância dentro de seus prédios. Espaços reservados para esta temática acabam sendo salões e são considerados como um ambiente à parte do resto da planta, como um pequeno universo à parte: visitantes do Salão Assyrio costumam descrevê-lo em diários de viagem na *internet* como uma descoberta, da mesma forma como ocorreu no Salão Árabe no Palácio da Bolsa em Portugal no subcapítulo anterior, exemplificando a repetição de fenômenos arquitetônicos e visuais que ocorrem na capital e na colônia. Sobre a construção de monumentos ou prédios inteiros feitos no estilo neoislâmico, Rosane Bezerra Soares cita a Basílica do Imaculado Coração de Maria, no Meier, Rio de Janeiro:

Entre as construções edificadas nas primeiras décadas do século XX inspiradas na arte e na arquitetura mourisca ainda existentes no Rio de Janeiro destaca-se também a Basílica do Imaculado Coração de Maria, no bairro do Méier, em estilo mudéjar. Nas construções religiosas, a utilização de elementos mouriscos foi mais comum nas sinagogas edificadas desde 1850 pelas comunidades israelitas. A basílica do Méier foge a esta regra (SOARES, 2010, n.p).

Nesse caso vê-se o estilo mourisco, que até então abarcava construções de reinos islâmicos e de califados, sendo utilizado para a edificação de um local sagrado cristão. De forma generalizada, os muçulmanos não se opõem aos cristãos em seu direito de exercer sua religião, e inclusive crêem em Jesus Cristo como profeta legítimo, apenas apontam como houveram deturpações religiosas por infortúnios da história da humanidade. Contudo, é curioso pensar na utilização do estilo mudéjar, essencialmente muçulmano, para a construção de uma basílica que abriga em seu Altar-Mór uma grande escultura de Maria, mãe de Jesus. Cabe lembrar a não-utilização de ícones sagrados no Islã, o que evidencia a confluência de elementos chegados em território nacional e utilizados de forma local por construtores provavelmente nativos, como mencionou Pedro Paulo Funari (2001) sobre a cultura grega. A ornamentação com estrelas e *sebka*, utilizadas originalmente sem ícones, agora aparece ao lado de um ícone, isso diz muito sobre como essas referências foram trançadas ao chegarem no Rio de Janeiro, que é também algo frutífero para se pensar caminhos artísticos e culturais.

Figura 9. Salão Assyrio do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: Foto por Felipe Lucena (Acesso em 13 de jul. 2023).

A relação capital-colônia entre Portugal e Brasil foi a maior responsável pela chegada de todos estes traços artísticos já mencionados, mesmo que tenha havido a chegada de muçulmanos e árabes em território brasileiro. Em seu famoso livro “Orientalismo: Oriente como Invenção do Ocidente” (1990), Edward Said elabora o que o Oeste da Europa utilizou como ferramentas de colonização sobre o Oriente, como diz no trecho:

[...] o orientalismo não é só uma doutrina positiva sobre o Oriente que existe em um momento dado no Ocidente, é também uma influente tradição acadêmica (quando se faz referência a um especialista acadêmico que é chamado de orientalista), e uma área de interesse definida por viajantes, empresas comerciais, governos, expedições militares, leitores de romances e de relatos de aventuras exóticas, historiadores naturais e peregrinos para quem o Oriente é um tipo específico de conhecimento sobre lugares, povos e civilizações específicos (SAID, 1990, p. 252).

Mesmo que o livro tenha sido escrito abordando uma região completamente diferente do planeta, houve diversos elementos em comum com a colonização portuguesa e espanhola nas Américas. Um exemplo desses elementos utilizados para a dominação do território é a valorização dos conhecimentos da capital em detrimento dos conhecimentos da região colonizada, e isso inclui conhecimentos arquitetônicos e instalação de sistemas sociais, obras, governos, etc., na região colonizada, e a arquitetura de gosto mourisco esteve incluída nesse processo. Exemplificando na arquitetura, no século XIX deu-se início à Missão Francesa no Rio de Janeiro, que visava trazer valores neoclássicos e acadêmicos para a colônia. A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios é fundada por D. João IV em 1816, e com ela veio o

arquiteto francês Grandjean de Montigny, que lecionou na academia e formou vários outros arquitetos.

A arquitetura neoclássica trazida pela academia era qualificada como nobre, racional, bela, e responsável por resgatar a grandiosidade greco-romana, contrapondo as arquiteturas indígenas brasileiras, que eram desqualificadas. Essa desqualificação era utilizada para justificar a vinda da Missão Francesa, bem como foi utilizado para enviar arquitetos e artistas brasileiros em intercâmbios para Portugal e para a França em prêmios de viagem; o que é de interesse para a presente pesquisa, já que por meio desse intercâmbios houve a chegada de Alhambra no Rio de Janeiro, como será melhor abordado posteriormente, inclusive, o arquiteto responsável pela sede da Fiocruz, Luiz Moraes Júnior, era português. Não é possível saber se essas influências teriam chegado até o Brasil, se não fosse a colonização portuguesa e, se chegassem, de que forma seria<sup>6</sup>, porém levantar esse questionamento faz lembrar quais foram as circunstâncias que fizeram a arte caminhar pelo mundo: nem sempre elas foram pacíficas, e sempre atravessadas por relações de poder. A História da Arte também pode existir como ferramenta de repensar o que existe hoje no que tange às relações de poder. Detalhes mais aprofundados das referências utilizadas na construção na sede da Fiocruz serão explorados no capítulo 3.

---

<sup>6</sup> Há uma teoria controversa sobre a presença de antigos fenícios ancorando na costa brasileira, no Nordeste e no Sudeste, por conta de inscrições semelhantes às dos fenícios encontradas cravadas na Pedra da Gávea e no Vale do Paraíba. A teoria baseia-se em outros diversos pontos, porém não há consenso entre historiadores sobre ela.

## **2. ARTE E ORNAMENTAÇÃO ISLÂMICA: A UNIDADE E A CONVIVÊNCIA COM NOVOS TRAÇOS CULTURAIS LOCAIS**

Assim como mencionado no capítulo anterior sobre os primórdios da arquitetura islâmica, a ornamentação também não surgiu única e puramente de artistas muçulmanos, mas teve início junto à artes decorativas anteriores, e então se desenvolveu de acordo com o tempo, novos caminhos e novas influências que encontraria, porém sempre seguindo, de certa forma, ideais centrais principais. Houve alterações e enriquecimentos nas artes decorativas de região para região, não há como pensar que essa ornamentação permaneceu imutável por tantos séculos, porém, é observável como o uso de algumas padronagens foi mantido durante todo o tempo. Então constrói-se uma História da Arte de convívio entre as formas plásticas tradicionais e “pitadas” de novas formas. O que hoje é englobado como Arte Islâmica conta com a produção artística a partir do século XVII feita nos territórios sob domínio muçulmano, ou feitas com propósito religioso. É, portanto, um “termo guarda-chuva” para se referir à arquitetura, decoração, cerâmica, mosaico, louça, vidro, escultura em madeira e marfim, desenho e pintura, caligrafia, douramento de livros, tapeçaria e outros têxteis, ourivesaria, joalheria, etc. O foco da presente pesquisa se manterá apenas em aspectos que dizem respeito ao que é utilizado em construções de monumentos.

Tendo em mente a quantidade extensa do que foi produzido artisticamente durante todo este período, torna-se incabível pensar em tudo o que é englobado como Arte Islâmica como algo único e simples. É importante, então, lembrar que o que será abordado em seguida é apenas uma pequena parte de um imenso universo artístico, fruto de séculos de viagens e intercâmbios culturais durante todo o período dos califados, e após a queda desses governos também.

### **2.1 Os caminhos artísticos percorridos**

É comumente mencionado como os mosaicos bizantinos e romanos deram início à ornamentação islâmica, porém pesquisadores da História da Arte também apontam três grandes referências iniciais e difusoras artísticas de plasticidades: a árabe, a turca e a persa. Assim como Ernst J. Grube mencionou em seu livro que a arte é atravessada por contextos históricos diversos:

A arte islâmica, portanto, não é a arte de um país ou de um povo em particular. É a arte de uma civilização, formada por uma combinação de circunstâncias históricas: a conquista do mundo antigo pelos árabes, a unificação forçada, sob a bandeira do

Islã, de um vasto território, que por sua vez foi invadido por vários grupos de povos estrangeiros (GRUBE, 1979, p. 8).

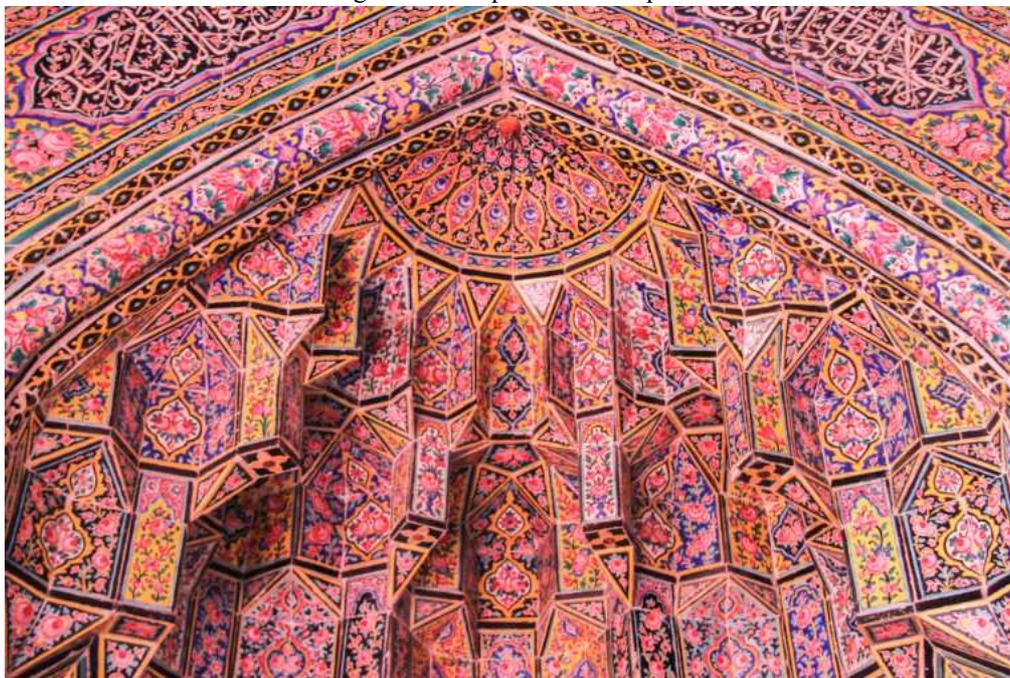
Retornando às grandes referências iniciais apontadas anteriormente, cada uma serviu com um eixo essencial; a influência árabe trouxe principalmente a caligrafia e a matemática, que são em grande parte base para todo o restante da ornamentação; a influência turca trouxe a abstração das formas decorativas e de motivos figurativos e não figurativos nas artes plásticas, e a influência foi extensa, contando que os turco-otomanos governaram o mundo islâmico do século X ao XIX; e finalmente a influência persa trouxe o lirismo e a poética quase metafísica nas escolas de arte, e a literatura persa também é apontada como uma influência nas artes e na arquitetura; as mesquitas localizadas onde hoje é o Irã mostram bem como houve esmero em criar ambientes que parecessem mágicos pela quantidade exuberante de decorações, luzes e cores, perceptível na construção da Mesquita *Nasir ol Molk*, apelidada de Mesquita Rosa, localizada em Shiraz no Irã, como mostram as Figura 10 e 11 abaixo.

Figura 10. Salão de Orações



Fonte: Fotografia por Hesam Montazeri (Acesso em 13 de jul. 2023)

Figura 11. Muqarnas da Mesquita



Fonte: Fotografia por Ariel Waldman(Acesso em 13 de jul. 2023).

Essas três influências são apontadas como as principais, e realmente formam uma base sólida para o que é entendido como arte islâmica hoje, porém houve notável produção artística de reinos e povos que fizeram parte deste universo. Utilizando o sumário do livro *Mundo Islâmico*, que foi bastante utilizado para a presente pesquisa, é possível estimar a quantidade de diferentes artes produzidas nesse universo de acordo com tempo, reino e local; o sumário do livro separa produções artísticas e aponta suas particularidades, são elas: Omíada, Abássida de Bagdá, Dinastias Locais no Oriente, Omíadas da Espanha, Fatímidas, Turcos Seljuques no Irã, Turcos Seljuques na Anatólia, Atabaques, Aiúbidas, Mongóis, Mamelucos, Násrida na Espanha, Período Timúrida, Turcos Otomanos, Irã dos Safávidas e na Índia. Este panorama conta com quase dois milênios de produção artística e arquitetônica, não cabe, neste momento, aprofundar em cada um desses períodos, apenas utilizar o sumário do livro para perceber como é vasto e extenso o que pode estar debaixo do termo guarda-chuva denominado Arte Islâmica. Por exemplo, a caligrafia em árabe, base importantíssima da ornamentação islâmica, chegou da Espanha até a China, onde há mesquitas construídas em arquitetura local mas que abrigam caligrafia árabe. No portal virtual do *Bayt al-Fann*, ou Casa de Todos em tradução livre, que se preocupa em reunir conhecimentos acerca do Islã, há um *post*<sup>7</sup> sobre mesquitas na China, uma delas é a *Xiaopiyuan*, localizada em Xi'an,

<sup>7</sup> <https://www.baytalfann.com/post/mosques-in-china>

construída no século VIII. A ornamentação em seu interior é riquíssima e demonstra a efervescência cultural ao mesclar ornamentação tradicional da região com caligrafia em árabe, vide Figura 12, abaixo:

Figura 12. Interior da Mesquita em Xi'an.



Fonte: Repositório virtual do *Bayt al-Fann* (Acesso em 13 de jul. de 2023).

Esta construção que remete a um pódio chama-se *Minbar*, é um elemento arquitetônico típico de mesquitas. O Imã, cargo religioso entre muçulmanos, sobe no *minbar* para proferir o sermão, ou *khutbah*, e de lá pode ser ouvido por todos os fiéis presentes mais facilmente, dependendo da mesquita ele é ou não ornamentado. Então um elemento arquitetônico do islã encontra ornamentação local, porém a caligrafia em árabe é mantida em sua forma original, mesmo que circundada por outros tipos de ornamentação. É o que Grube comenta sobre a unidade de estilo: “Todas as regiões do mundo muçulmanocompartilham numerosas características artísticas fundamentais, que tornaram a totalidade do vasto território uma unidade étnica e geográfica supranacional[...]” (GRUBE, 1979, p. 10).

Relembrando todo o caminho mencionado, é uma longa distância percorrida. Como e porquê essa unidade de estilo foi mantida vira um fenômeno artístico e histórico passível de análise e reflexão para se pensar nas artes sempre atravessando o espaço-tempo e encontrando novos locais onde se adaptam e sobrevivem.

## 2.2 A unidade estilística

Para dar início à uma análise da unidade estilística, é possível recorrer, novamente, à Garaudy, que nos fala:

[...] da grande mesquita de Córdoba aos pequenos esconijos das mesquitas de Tlemcen, à Qarawiyyin de Fez ou à El Tulun no Cairo, entre as mesquitas gigantes de Istambul, os bulbos paradisíacos nas de Isphaan ou o austero minarete de helicoidal de Samarra, do mausoléu de Tarmelão em Samarcanda ao túmulo cintilante de Taj Mahal na Índia, dos palácios do Alhambra de Granada aos de Ali Qapu e de Chehel Sutun em Isphaan, sempre tive o sentimento de que tudo isso fora construído por um mesmo homem, a pedido de um mesmo Deus (GARAUDY, 1998, p. 128).

Algo crucial a ser ressaltado na produção das artes visuais é a ligação direta com a filosofia do Islã, que busca o retorno dos caminhos da existência humana à unidade cósmica divina de Deus. Traduzido para o português, a palavra “Deus” talvez não transmita exatamente o que a palavra “*Allah*” designa em árabe; em árabe *illah* (الله) significa deus, com letra minúscula, alguma divindade, e quando usado o artigo *al* (ال) para se referir à divindade, há então a ideia de “O Deus”, porque há apenas um, é a unidade divina. O monoteísmo agrupou as tribos da península arábica em seus primórdios, porque fez com que todos os habitantes, que antes, seguiam cada um suas crenças em deuses locais, passassem a crer na mesma unidade aglutinadora. Ao contrário da cultura ocidental que estabelece uma separação rígida e sólida entre religião e filosofia, esta forma de enxergar a existência é parte da filosofia de muitos locais no globo juntamente com o entendimento religioso, e está presente em diversas sociedades. Como a religião, a filosofia, arte e visão da natureza estão integralmente ligadas, o princípio da unidade se mantém também na produção artística nos locais por onde o islã passou. É sobre isso que Garaudy (1998) se refere quando cita os diversos locais ao redor do globo nesse trecho, desde a Espanha, até Istambul e Índia, sobre pontos centrais na produção artística que se repetem em qualquer local. A ornamentação parte do princípio de que o divino se permite ser visto através da arte e da padronagem sequenciada, e a partir desses a contemplação pelo sentido da visão leva à sensação do que é o infinito da unificação com o criador, já que as teias de ornamentação podem ser repetidas infinitamente, e justamente a possibilidade de repetição ao infinito convida a imaginação a navegar na grandiosidade da rede cósmica da criação e do criador. Ao contrário do que muitas pinturas em tela (ou *canva*) propõem fazer, a ornamentação com lacerias e arabescos não se propõe a capturar um momento ou uma cena entre quatro arestas, mas se propõe a expandir a consciência justamente por transmitir a possibilidade da infinidade de repetições.

Por conta da expansão dessa visão de mundo juntamente à produção artística, que andam lado a lado, e ambas sendo patrocinadas por um domínio político em vigência, houve uma unidade estilística notável por todo o território sob domínio dos califados, e também por tudo o que é abarcado na chamada arte islâmica, como exemplificado anteriormente. É errôneo pensar que não houve alterações e peculiaridades nas artes dos diferentes locais por onde ela passou, mas também não é difícil perceber como há aproximações na arte islâmica de Marrakech até Bagdá. Para sumarizar este fenômeno, Garaudy escreveu sobre ornamentação e caligrafia:

Nessa luz que evoca um outro mundo acima deste, e brilhando neste, circundam as paredes sejam “arabescos” ou curvas, e palmas geométricas enlaçando-se as folhagens estilizadas até a abstração, sejam versículos do Corão ou poemas. Pois a caligrafia é, com as figuras geométricas do arabesco, o terceiro meio de avocar a presença divina. Sob a forma de escrita “cúfica”, onde dominam os ângulos retos, e que reforça o caráter monumental da arquitetura, ou sob a forma de escrita cursiva (naskhi), a palavra de Deus, já expressa na pedra, é diretamente interpelação da fé (GARAUDY, 1998, p. 130 e 131).

Há aproximações tanto visuais quanto temáticas, e também por conta das temáticas semelhantes nas artes e nas decorações, vem a necessidade de soluções plásticas semelhantes. Quanto à temática, há motivos largamente valorizados, como os jardins, as fontes de água, as flores, e outros elementos que remetem ao universo de junção entre a natureza e o divino. Vale ressaltar que para esta filosofia a natureza não é algo separado da humanidade, que habita em outro extrato da existência, é na verdade parte essencial da criação divina tanto quanto pessoas, e é na natureza onde O Deus se faz presente. Os motivos fitomórficos e florais foram abundantemente presentes. Novamente recorrendo à Garaudy, ainda no mesmo livro, ele diz:

Essa obsessão é tanta que um dos temas favoritos dos desenhos dos tapetes, notadamente da Pérsia, é o do Jardim: na lâ são traçados os retângulos dos regatos, juntando-se no centro num lago ou num chafariz com seus jarro d’água, e, no interior, os canteiros multicores de flores estilizadas. Com esse tapete de evocações mágicas, o beduíno carrega, mesmo em meio ao inferno das tempestades de areia, um reflexo longínquo de seu paraíso (GARAUDY, 1998, p. 132).

Há quatro grandes eixos temáticos: a caligrafia, a geometria, os florais e arabescos, e a figuração (em escala muito reduzida<sup>8</sup>), e são utilizados nas ornamentações, em tapeçarias, em

---

<sup>8</sup> A figuração considerada parte da arte islâmica teve a produção em baixa escala, não era disposta em mesquitas ou locais públicos, geralmente fazia parte da coleção particular da elite, de estudiosos ou de outros extratos sociais quantitativamente menores, e fez presença principalmente na pérsia, que comercializava papel com a China.

iluminuras de manuscritos, vestuário, objetos. Os objetos abaixo (Figura 13 e Figura 14) podem servir de escopo para exemplificar tal constatação:

Figura 13. Remate com inscrição, século XVII.



Fonte: Repositório digital do Metropolitan Museum of Art (Acesso em 13 de jul. de 2023).

Figura 14. Painel de veludo, século XVII.



Fonte: Repositório digital do Metropolitan Museum of Art (Acesso em 13 de jul. de 2023).

Os dois objetos funcionam para fins completamente diferentes, sobre o painel de veludo, no portal digital do Metropolitan Museum of Art, onde ele atualmente está guardado, consta que, em tradução livre, “Durante o século 17, fileiras de plantas com flores tornaram-se ilustrações da moda para têxteis no Irã, Índia e Turquia. Neste exemplo, as plantas são conglomerados fantásticos de flores crescendo em piscinas de ondas enroladas.”<sup>9</sup>, mostrando a predileção pelos motivos florais. Sobre o remate, ele é igualmente do Irã no século dezessete, porém sua função é religiosa, ele era utilizado no topo de estandartes carregados em procissões xiitas; é observável nele a presença de motivos fitomórficos, acompanhando a inscrição em arte em caligrafia “*Ya, Da'im*”, (يا دائم) “Oh, Eterno”, referindo-se à Deus. Nota-se como os motivos vegetais combinam com a caligrafia de dizeres sacros, e seu uso é bem quisto para acompanhar as palavras sagradas, já que representam a presença divina na natureza. Sendo assim, o uso de floreios é bem-vindo e considerado belo para a ornamentação de objetos, e é encontrado nos mais diversos usos, retomando novamente ao ponto inicial de unidade estilística, porém mantendo peculiaridades em cada uso.

### **2.3 A importância e o desenvolvimento do uso das ornamentações na arte islâmica**

Bem como apontado anteriormente, a ornamentação caminha lado a lado com a filosofia e religiosidade no Islã, e pode ser encontrada tanto em pequenos objetos, quanto em estruturas arquitetônicas, manuscritos, tapeçaria, etc. O uso de padronagens na arquitetura islâmica também não se manteve igual durante todos os séculos que foi utilizada, na verdade passou por transformações de acordo com o conhecimento de novos locais e artistas, matemáticos e arquitetos. Algo interessante a ser ressaltado é como, na arte do islã, as obras não são assinadas, e se são assinadas, são raríssimas as vezes. Ao contrário do que foi muito presente na pintura à óleo na Europa ocidental a partir do século XV, onde o artista foi valorizado enquanto indivíduo criador, a arte decorativa que se utilizava dos padrões geométricos para auxiliar na transcendência ao divino, pouco importava quem foi o artista, como por exemplo os arabescos que decoram determinada mesquita. Há dificuldade de se encontrar assinaturas em trabalhos de arte, pois os mesmos estão preocupados em ocupar todo

---

<sup>9</sup> Original: “During the seventeenth century, rows of flowering plants became fashionable designs for textiles in Iran, India, and Turkey. In this example, the plants are fantastic conglomerations of blossoms growing out of pools of coiled waves.”

o seu espaço em seguir com a padronagem proposta. Até os dias de hoje em ateliês de caligrafia e ornamentação essa filosofia está presente. Em uma entrevista para um documentário da Maslaha Produções<sup>10</sup>, o estudante da Prince's School of Tradition Arts, Waleed Zaman, diz que a arte feita ali não supervaloriza os indivíduos humanos que a estão materializando, valoriza sim a mensagem divina por trás da matéria, e o divino é visto por meio do trabalho de mãos humanas.

A riqueza ornamental foi muito presente durante todo o período da Arte Islâmica, vindo a ser grande parte do que entrou no imaginário de artistas e arquitetos séculos depois quando estes buscavam referências para engrandecer suas obras, como mencionado anteriormente no Salão Árabe do Palácio da Bolsa, que é ornamentado do chão ao teto, tanto nos os elementos arquitetônicos e quanto no mobiliário. A ornamentação, para além da apreciação visual, trazia consigo a filosofia da cosmogonia da religião que buscava, principalmente a unificação dentro da multiplicidade da existência, como cita Grube:

Um dos princípios fundamentais do estilo islâmico que deriva da mesma ideia básica é a dissolução da matéria[...] O resultado é um mundo em que não se reproduz o objeto real, mas sim o elemento superposto que serve para transcender a momentânea e limitada aparência individual de uma obra de arte, trazendo-a para o domínio maior, e único válido, da existência infinita e contínua (GRUBE, 1979, p. 11).

Grube explica como a padronização de elementos que se repete busca alcançar esse entendimento de existência, e uma característica fortemente presente é a junção de muitos detalhes em um conjunto total deveras complexo, porém único; dentro disso, dois grandes grupos se destacaram e foram parte da influência árabe para a arte islâmica, a geometria e a caligrafia.

### **2.3.1 A geometria**

As formas geométricas praticamente embasam a ornamentação, e elas existem por um motivo. Em seu livro “Simbolismo dos Padrões Geométricos da Arte Islâmica”(2007), Sylvia Leite se debruça sobre a geometria utilizada nesses padrões geométricos, e explica como eles carregam consigo significado para além do que é visível, e trazem simbolismos profundos consigo:

Como a multiplicidade correspondente ao mundo da manifestação, não é de estranhar que um dos números mais frequentes de Alhambra seja o 4, que está relacionado ao simbolismo da terra. É, também, o número de elementos que

---

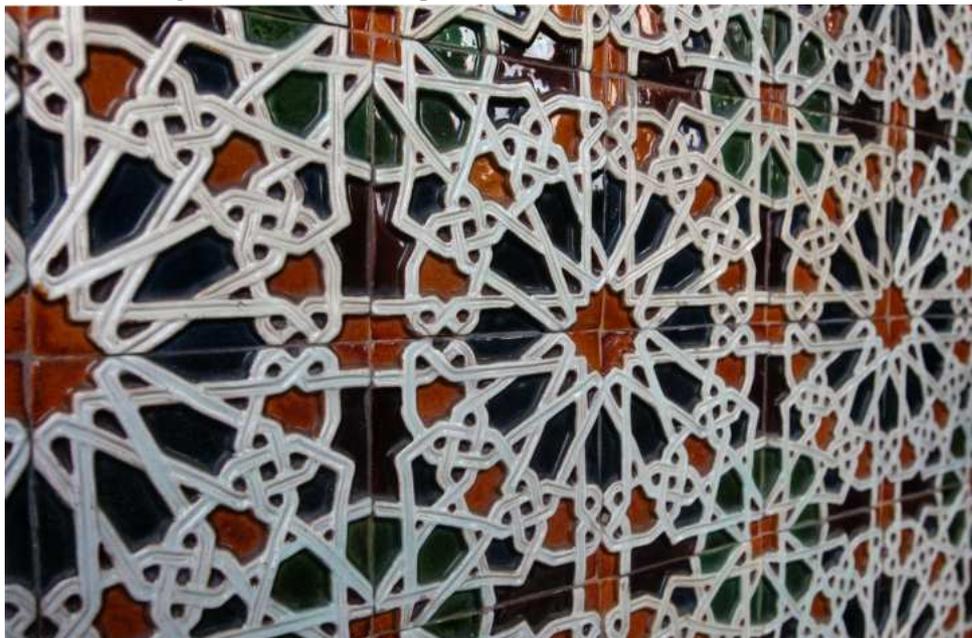
<sup>10</sup> Disponível em <<https://youtu.be/L2uASzcrUAE>>

compõem o mundo físico (terra, fogo, água e ar) e a quantidade de lados da Ka'aba, a pedra cúbica de Meca (LEITE, 2007).

Nessa citação, Sylvia exemplifica um caso em que o motivo escolhido pelas formas geométricas em Alhambra ser o quatro, conforme suas palavras essa pode parecer apenas uma solução matemática para criar a repetição de formas que será utilizada, e também é, mas é também advinda de um entendimento de mundo onde a criação arquitetônica feita por humanos dialoga com a existência dos elementos da natureza, que também é uma criação divina. Há a integralização dos quatro elementos com as formas que utilizam da divisão em quatro pontas para a padronização das formas na ornamentação de Alhambra, que é uma construção humana, os humanos e a natureza são criações de Deus, e nada mais lógico do que alguma criação humana repetir em si a criação divina.

É importante ressaltar as formas geométricas como grande base da ornamentação, pois foram elas as selecionadas para adornar a Fiocruz. As formas geométricas estão presentes em corredores, pisos e paredes do Castelo em Manguinhos, e mesmo que não tenham sido replicadas propositalmente para trazer em si esses motivos filosóficos, acabam por fazê-lo. Abaixo vê-se uma fotografia do acervo da Fiocruz de uma das paredes do Castelo, onde há um padrão que é feito começando por uma forma de doze pontas, uma padronagem bastante complexa de ser realizada(Figura 15):

Figura 15. Ladrilho com padrão artístico no interior do Castelo.



Fonte: Fotografia por Peter Illiciev. Acervo Fiocruz Imagens (Acesso em 13 de jul. de 2023).

Sylvia explica o motivo pelo qual a obra humana caminha no sentido ascendente ao divino, juntamente ao Corão, ou *al-Quran* (القرآن):

É possível encontrar simetrias traduzíveis em quadrados mágicos até mesmo na estrutura do Corão. O próprio Ibn Arabi reconheceu a existência de uma organização simétrica no Livro sagrado e escreveu um capítulo de sua principal obra, *al-Futuhat al-Makiyyaa*, espelhando esse equilíbrio, só que na ordem inversa. Como todos os muçulmanos, ele acreditava que o Corão era uma elaboração divina e, portanto, vier ao mundo no sentido descendente, enquanto sua obra, por ser terrena, deveria caminhar no sentido ascendente (LEITE, 2007, p. 132).

Com isso em mente, torna-se mais fácil entender a integralização entre escritos, filosofia, arte, e obviamente geometria. Saeid Hasanpour explica em seu artigo “Quranic Themes and Reflections in Islamic Art and Architecture” (sem tradução para o português) especificamente o motivo da escolha da geometria para essa tarefa de integralização entre criador e criações:

A criação do universo foi realizada com base na geometria e nas leis cósmicas de ordem e proporção. A geometria do universo na esfera de manifestação da criação aponta para a ordem e tamanho na criação do mundo e a unidade de todas as partes do mundo através das leis de semelhança, simetria, proporção, harmonia e equilíbrio (Akbari et al, 2010). A geometria é o segredo da "unidade do ser" através da multiplicidade e graus de existência, e o fluxo da unidade em todos os níveis do universo é a origem desta ordem gloriosa e regulada em todos os níveis do universo (Afifi, Abolala, 2011)<sup>11</sup> (HASANPOUR, 2014, p. 476).

Levando em consideração a importância cósmica e filosófica da utilização da geometria para a ascensão da percepção humana em direção à existência infinita do divino, olhar para padrões geométricos utilizados na ornamentação de obras islâmicas ganha outro significado, muito mais enriquecido e complexo. Além disso, a geometria é o principal meio de se criar a repetição responsável por levar as pessoas ao estado contemplativo de união com o divino por meio da unificação da pluralidade; a repetição geométrica foi historicamente a principal responsável dessa tarefa.

Há diversos livros e publicações sobre os padrões geométricos utilizados em Alhambra, abaixo seguem dois exemplos (Figuras 16 e 17) de ornamentação do monumento na Espanha, selecionados por conta desta ter sido a principal obra de inspiração para o Castelo em Manguinhos (porém o motivo que levou ao uso dessas padronagens é diferente

---

<sup>11</sup> Texto original: Creation of the universe has been realized on the basis of geometry and cosmic laws of orderliness and proportion. The geometry of universe in the manifestation cycle of creation points to the order and size in the creation of the world and the unity of all parts of the world through the laws of similarity, symmetry, proportion, proportion, harmony and balance (Akbari et al, 2010). Geometry is the secret of "unity of being" across multiplicity and degrees of existence, and the flow of unity at all levels of the universe is the origin of this glorious and regulated order at all levels of the universe (Afifi, Abolala, 2011).

em Granada do século XIII e em Manguinhos do século XX, isso será abordado em capítulo posterior):

Figura 16. Techo del Salón de Embajadores



Fonte: Fotografia por José Luis Filpo Cabana (Acesso em 13 de jul. de 2023).

Figura 17. Salão das duas irmãs.



Fonte: Fotografia por R. Prazeres (Acesso em 13 de jul. de 2023).

### 2.3.2 A caligrafia

Ao lado da geometria, a caligrafia se fez muito presente na arte. As palavras serviram como sopro de Deus para comunicar a mensagem divina, e a escrita transmite isso. A arte da caligrafia foi e ainda é parte importantíssima nas construções muçulmanas, pois carregam consigo diretamente a mensagem de Deus.

Um ponto interessante a ser contrastado em sociedades medievais cristãs e sociedades islâmicas contemporâneas à elas, é a forma como a religião era transmitida. Muito da arte cristã medieval contava com imagens de cenas bíblicas para ensinar ao povo as histórias sagradas do cristianismo, enquanto que em sociedades islâmicas a religião era ensinada pelos escritos. Houve, então, a diferença do que era priorizado artisticamente falando, em uma eram as figuras humanas esculpidas ou os ícones, e na outra era a caligrafia. Sylvia Leite explica o motivo por trás da valorização da caligrafia:

[...] um hadit de Muhammad em que o profeta afirma: “quem enumera os 99 belíssimos nomes de Deus entra no Paraíso” [...] Segundo outro hadit profético semelhante, “quem escreve com bela caligrafia ‘em nome de Deus, compassivo misericordioso’, entra no Jardim”. Aqui é a escritura externa de belas proporções que se transpõe simbolicamente à ordem qualitativa interior: escrever belamente esta fórmula corânica que, segundo outra tradição (outro hadit) contém a totalidade do Corão[...] (LEITE, 2007, p. 23).

No Castelo de Manguinhos a caligrafia não foi utilizada como foi a geometria, pois ela carregava diretamente trechos do Corão, e isso já afastaria muito a ornamentação da Fiocruz do seu motivo de construção e de suas crenças quanto à religiosidade. Porém não há como não mencionar a importância da arte da caligrafia no Islã, que também está integrada com o universo.

Sylvia Leite (2007) explica em seu livro que na filosofia Deus é a unidade, e a criação é a pluralidade, e entre eles há o dual, que é a ponte entre os dois. O número dois é o que liga o número um (unidade, criador) ao plural (criação), e a primeira letra escrita no Corão é o B (ب), que é a segunda letra do alfabeto árabe. O Corão é a ponte que une a criação humana ao criador, com esse exemplo é fácil perceber a grande importância da integralização dos saberes e a grande importância atribuída à caligrafia, que está presente em praticamente todas as Mesquitas já construídas.

Existiram diversos estilos de caligrafia, e apenas o estudo do desenvolvimento delas já renderia uma pesquisa completa à parte, porém como não foram utilizadas para a Fiocruz, cabe apenas a menção delas. Alguns estilos marcantes e que foram muito utilizados foram *Kufic*, *Nash*, *Thuluth*, *Reqa'*, *Nastaliq*, *Diwani*, *Sini*, e o *Muhaqqaq*.

Essas caligrafias citadas foram desenvolvidas em locais geográficos diferentes, e em diferentes épocas. Nem sempre o idioma em que a população se comunicava era o árabe, mas a caligrafia islâmica sempre foi desenvolvida em árabe, pois foi o idioma em que o Anjo Gabriel recitou a mensagem divina para o profeta Mohammed. Além disso, toda a caligrafia ser feita em árabe reforça a unidade entre povos, pois ao entrar em uma mesquita na Espanha ou na China, o fiel lerá a mesma mensagem já conhecida por ele.

### 3. POR QUE O USO DO ESTILO MOURISCO? A CHEGADA E A INFLUÊNCIA DA ARTE “ORIENTAL” NO BRASIL E O CASTELO MOURISCO

As relações culturais possuem diversas nuances, e buscar entender legados árabes remanescentes na sociedade brasileira pode ser uma forma altamente competente de estudar essas relações, já que perpassam muitos acontecimentos ao longo do tempo e de diferentes meios, e continuam atravessando o tempo. Não há como afirmar com certeza que a arquitetura mourisca não teria chegado ao Rio de Janeiro se não fosse pelo processo de colonização feita pelos Portugueses, contudo, pode-se afirmar que provavelmente não teria; pelo menos, não da forma que chegou. Por isso, é importante observar quais foram os fatores históricos e sociais que levaram à construção e à escolha do estilo para projetar um castelo mourisco no Rio de Janeiro, e quais as circunstâncias serviram como potencializadoras para tal.

Vale lembrar que o imaginário popular referente à alguma estética determinada é mutável ao longo do tempo; os signos, o gosto e a moda se transformam, inclusive pelas relações de poder em cada contexto histórico. O gosto pelos “neos” na arquitetura fez sua grande presença na Europa ocidental e, conseqüentemente, por ser o Brasil uma colônia de um estado Europeu observa-se aqui o mesmo gosto pelo *revival* na arquitetura que trouxe elementos de muitas regiões e épocas diferentes para as ruas do Rio de Janeiro. Desta forma, transformou a paisagem, fez um marco histórico na estética da cidade, e assim como é comum que aconteça com a moda, caiu em desuso e foi substituído por outros gostos arquitetônicos. Mesmo após sair da moda e ter muitos de seus contemporâneos demolidos, a sede da Fiocruz resistiu ao tempo e às diversas alterações que o Rio de Janeiro sofreu com as trocas de governos e obras na cidade, e permaneceu como um riquíssimo vestígio histórico e artístico para se pensar caminhos de influências artísticas e culturais.

A escolha do estilo para a construção do Castelo da Fiocruz vem de um contexto de *revival*, também chamados estilos “neos”, no gosto da arquitetura de sua época, que se utiliza da tipologia de arquiteturas passadas para novas edificações. Para além da escolha particular dos responsáveis do Castelo, houve um fenômeno de resgatar estilos anteriores que percorreu toda a “moda” da época. Começando em países europeus e posteriormente chegando ao Brasil, os neos, que ganharam força na arquitetura, consistiam em resgatar elementos de padrões de séculos passados de acordo com os valores históricos que determinado estilo resgatava. Em cidades europeias houve o neobarroco, neoclássico, neogótico, neobizantino, e

outros. Após o gosto pelos neos diminuir, o ecletismo ganhou força; diferente do que seria, por exemplo, uma arquitetura neogótica, que buscava reproduzir uma edificação gótica, uma arquitetura eclética não visava a reprodução de alguma arquitetura específica, visava justamente a mistura de elementos de várias referências diferentes para compor uma construção, ou seja, o ecletismo veio após os neos nas cidades européias, e mesmo que ambas olhassem para referências do passado buscando alguma grandiosidade histórica ou estilística, o faziam de formas diferentes.

No Brasil, essa tendência chegou de outra forma, pois ao invés de olhar para estilos do passado do próprio país, essas referências eram trazidas por intercâmbios feitos em metrópoles européias ou pela chegada de arquitetos estrangeiros. Marcelo Puppi discorre sobre o uso do ecletismo na arquitetura no Rio de Janeiro em seu artigo “Léonce Reynaud e a concepção teórica do ecletismo no Rio de Janeiro”:

Em um país ávido de progresso mas sem capacidade industrial nem infraestrutura, como era o caso do Brasil na passagem do século XIX ao XX, o ecletismo oferecia justamente essa possibilidade de estimular a evolução da sociedade através da arte, isto é, de utilizar a arte como instrumento para fomentar o próprio progresso. Daí o sucesso e a rápida propagação do estilo do lado de cá do Atlântico, e particularmente no Rio de Janeiro que, além de capital, abrigava uma escola de Belas Artes estreitamente ligada ao modelo francês. Triunfo que, olhando de perto, não se deve apenas nem principalmente ao fato que o ecletismo tornou-se símbolo do poder, como foi aventado por alguns historiadores (PUPPI, 2008, n.p).

A partir da contextualização feita por Puppi e pela diferença apontada anteriormente sobre a utilização de elementos do passado em cidades europeias e brasileiras, outro ponto pode ser levantado: a utilização desses elementos no Brasil, e especificamente na cidade do Rio de Janeiro, é feita com objetivos diferentes. Enquanto que uma edificação neogótica na França busca um passado romântico e grandioso de sua própria região, uma edificação romântica “*neo*” no Brasil não busca o resgate de um passado local, pois essa tipologia não faz parte da história indígena do Brasil, mas buscavam, na verdade, uma aproximação estética e ideológica com as metrópoles européias, como uma tentativa de qualificar as cidades brasileiras à “altura” delas, devido à mentalidade de valorização do que é originário das capitais colonizadoras.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Mais a frente, haveria a arquitetura neocolonial, de caráter ideológico nacionalista, que apontava a era do Brasil Colônia como responsável perfeito para direcionar o que deveria formar a ideia do que é arquitetura brasileira. Em 1914 aconteceu a conferência “A Arte Tradicional no Brasil”, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, nela o arquiteto e engenheiro Ricardo Severo defendeu que o estilo colonial é o verdadeiro estilo brasileiro, ao contrário dos revivalismos e ecletismo, que seriam estranhos à história nacional. Curiosamente, Ricardo Severo era português, e o estilo defendido por ele como o verdadeiramente brasileiro fora trazido pelos portugueses.

Em sua publicação “O Exotismo na Arquitetura Eclética do Rio de Janeiro”, Renato Menezes explica uma forma em que a criação artística utiliza do ecletismo para desenhar plantas, fachadas e ornamentações para a construção de prédios. Constata que não se trata apenas de uma cópia, se trata de uma composição feita pelos seus criadores, que também utilizavam cópia de elementos, mas era mais complexo do que isso:

Não se trata de uma atividade copista, mas sim apropriativa, conferindo licença ao artista-arquiteto para livre criação e composição das formas. No Neoclássico não era simplesmente reproduzido um templo, ou anfiteatro, mas sim uma biblioteca, por exemplo, que trazia consigo motivos classicizantes aliados a um programa arquitetônico de um edifício para tal finalidade, daí a justificativa de um “proto-ecletismo” (MENEZES, 2009, p.347).

No começo do século XX a vinda de arquitetos estrangeiros<sup>13</sup> foi marcante, e suas participações nos projetos foram definitivas para direcionar o caminho que a paisagem da cidade tomaria. Esse intercâmbio trouxe principalmente influências francesas e portuguesas, porém, como será abordado mais à frente, influências hispano-mouriscas também estiveram presentes na cidade.

No campo da arquitetura e urbanismo, a presença estrangeira foi definidora nos aspectos conceituais, morfológicos e tectônicos da cidade – bem como do próprio ofício de arquiteto. As primeiras décadas do século XX aparecem como período de especial concentração, quer como resultado das imigrações do período entre guerras, quer pela própria expansão urbana do Rio de Janeiro, aliada à falta de regulamentação da atuação de arquitetos nesse período, facilitando a participação dos estrangeiros como projetistas (PARAIZO, CABRAL, SILVA; 2014, p. 475).

Ainda sobre o mesmo artigo (PARAIZO, CABRAL, SILVA; 2014), é exemplificado que um arquiteto francês foi responsável por uma construção que até hoje é um ponto conhecidíssimo no Rio de Janeiro, o Copacabana Palace, que viria a ser símbolo do glamour carioca: “É o caso do arquiteto francês Joseph Gire, autor de três edifícios que modificaram o perfil urbano do Rio de Janeiro: o hotel Copacabana Palace (1923)” (2014, p.7).

No ano de 1923, enquanto Joseph Gire estava no Brasil trabalhando como arquiteto, a França ainda estava em tensão de guerra contra a Alemanha. Gire projetou muitas construções no Brasil e na Argentina, convidado por nomes de importância política nesses países, como o presidente Epitácio Pessoa e o empresário Octávio Guinle. Cada construção de revivalismo e ecletismo tem sua história particular, visto que a escolha dos determinados

---

<sup>13</sup> Para exemplificar novamente a presença e grande influência da arquitetura, visitar no portal virtual "Arquitetos estrangeiros no Rio de Janeiro no século XX", feito pelos pesquisadores Rodrigo Cury Paraizo, Maria Cristina Nascentes Cabral e Erivelton Muniz da Silva, onde eles mapeiam essas influências na cidade. Disponível em: <<http://arqestr.laurd-prourb.org/index.php>> (Acesso em 13 de jul. de 2023)

estilos de cada uma vem por um motivo diferente, e também é assim em cada estado do Brasil.

### 3.1 Os “neo-orientais” no Rio de Janeiro

No Brasil há pouco contato direto com os povos responsáveis por esta bagagem cultural e artística tanto árabe quanto muçulmana em comparação ao contato direto com povos da Europa. Muitas vezes as referências visuais da ornamentação e da arquitetura islâmica tiveram esse intermédio da França e Portugal, principalmente. Houve outras construções orientalistas e neo-mouriscas para além do Sudeste no Brasil, porém a presente pesquisa pretende pensar especificamente o cenário no Rio de Janeiro, antes de chegar ao Castelo Mourisco da Fiocruz. Como mencionado anteriormente, na produção arquitetônica os arquitetos responsáveis por estas obras no Rio tiveram inspiração por conhecerem países onde tal contato foi direto, ou que já haviam documentado ornamentos “orientais”. Cita-se o exemplo da Igreja (com estética de mesquita) Imaculado Coração de Maria, no Méier (Figura 18):

Figura 18. Igreja do Imaculado Coração de Maria.



Fonte: Repositório Digital do Patrimônio Espiritual (Acesso em 13 de jul. de 2023).

O arquiteto Adolfo Morales de Los Rios, responsável pela edificação acima, nasceu em Sevilha, na Espanha, estudou arquitetura na Escola de Belas Artes de Paris, chegou a trabalhar na França e na Espanha antes de vir para a América do Sul, para o Chile, em 1889, e devido à problemas políticos mudou-se para o Brasil definitivamente em 1890. Entre suas obras no Rio de Janeiro está também o atual Museu Nacional de Belas Artes na Avenida Rio Branco, ponto central da cidade. Morales de Los Rios projetou o Museu Nacional de Belas Artes inspirado pelo Museu do Louvre em Paris, em estilo renascentista e com detalhes neoclássicos. O gosto pelo renascentista e pelo neoclássico foi predominante no Rio de Janeiro, por conta dos valores de razão, ordem, harmonia e civilização que o imaginário da elite do Brasil associava ao estilo, já que buscava inserir a capital carioca no comércio global. Porém, isso não foi impedimento para que Morales de Los Rios projetasse a Igreja do Imaculado Coração de Maria em estilo neomourisco. O arquiteto também projetou outras obras no mesmo estilo em outros locais, como o Gran Teatro Falla, em Cádiz, na Espanha, que apresenta fachada neomourisca, como é possível observar na Figura 19, o que transparece o gosto pessoal do arquiteto, nascido próximo às construções mouriscas e mudéjar, remanescendo em seus projetos. É possível que o uso do estilo moçárabe por Morales de Los Rios venha de suas raízes espanholas, onde ele nasceu e cresceu, talvez como forma de remeter às suas origens, mesmo tendo se mudado para longe durante sua vida. Os estilos mourisco e mudéjar fizeram parte da obra de Adolfo Morales de Los Rios e alteraram a paisagem de onde foram construídos.

Figura 19. Gran Teatro Falla.



Fonte: Fotografia por Alfonso Jimenez (Acesso em 13 de jul. de 2023).

Um exemplo para se pensar na mudança entre as estéticas árabes e muçulmanas pela Península Ibérica antes da chegada ao Brasil é a azulejaria portuguesa, conhecida por ser tipicamente portuguesa, feita primeiramente em Portugal, e depois vinda ao Brasil. Há controvérsias se a azulejaria teria chegado à Portugal pelos árabes, a palavra “azulejo” vem de “*azzelij*” e ele se tornou parte essencial das construções portuguesas, e Portugal é agora considerado a capital mundial do azulejo, encontrando-se em Lisboa, e lá há o Museu Nacional do Azulejo.

De qualquer forma, onde quer que tenha sido a origem da azulejaria, esse contato entre árabes e portugueses foi existente, e há a aproximação linguística entre as palavras por serem cognatos. Em uma visita guiada ao Convento de Madre Deus, em Lisboa, a professora portuguesa Paula Moura Pinheiro explica a história da Azulejaria Portuguesa antes de entrar em detalhes sobre os azulejos do Convento, e ela estabelece a chegada dos árabes como definidora para o uso dos azulejos em Portugal:

A arte da azulejaria havia de criar raízes na Península Ibérica por influência dos árabes que, para as terras conquistadas, trouxeram os desconhecidos mosaicos para ornamentar as paredes dos seus palácios, conferindo-lhes brilho e ostentação através de um jogo geométrico complexo. O estilo fascinou espanhóis e portugueses e, os artesãos da ibéria, meteram mãos à obra: pegaram na técnica mourisca, simplificaram-na e adaptaram os padrões ao gosto ocidental. Os primeiros exemplares usados em Portugal – os Hispano mouriscos -, vieram nos finais do século XV de Sevilha e serviram para revestir paredes de palácios e igrejas (PINHEIRO, 2014, n.p).

Assim como fez Paula Moura em Portugal, há também pesquisas brasileiras que se debruçam sobre a chegada e as influências árabes no Brasil. Autores e pesquisadores atuais buscam mapear a passagem do orientalismo pela arquitetura: Renato Menezes Ramos (2009) busca traços Egipcizantes na arquitetura no Rio de Janeiro em sua monografia para o curso de Artes Visuais da UERJ, orientado pela professora Evelyne Azevedo. Nessa monografia intitulada “Arquitetura Eclética Egipcizante no Rio de Janeiro”, o autor discute os traços plásticos nas obras e também os motivos que levaram à escolha destes. Outro autor, Renato da Gama-Rosa Costa, escreve em sua tese de doutoramento, intitulada “Arquitetura Neo-Mourisca no Rio de Janeiro” (Programa de Pós-Graduação em Urbanismo FAU/UFRJ, 2003) acerca de prédios já demolidos ou ainda de pé no Rio de Janeiro que seguem esta linha histórica de influências e trocas culturais. Ambos os textos traçam historicamente as contaminações culturais, ou as buscas do diferente por arquitetos para planejar sua obra. Cláudia Guedes Cardoso escreve sobre as Marcas Andaluzes no Rio de Janeiro em sua dissertação realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV da UFRJ

(2021), onde ela mapeia as influências artísticas na azulejaria bem como as circunstâncias históricas que as trouxeram até aqui. A presença dessas influências no Rio de Janeiro serve como ponto de partida para se pensar e pesquisar História e História da Arte, como já mencionado, por atravessarem tantos contextos histórico-sociais até a chegada à cidade.

Renato Menezes traz olhar formal e iconográfico sobre o que vê para caracterizar ornamentos utilizados nas arquiteturas selecionadas por ele como Egipcizantes. Eis uma observação feita por ele em seu artigo *A Arquitetura Eclética Egípcizante no Rio de Janeiro*:

A apropriação de elementos egípcios na arquitetura eclética se justifica através do gosto pelo desconhecido – ou pouco conhecido – misterioso e exótico, como ferramenta de particularização e autenticidade. Essa manifestação pode ser caracterizada como egiptomania. Esta esteve presente ao longo do século XIX como mecanismo de referência à Antiguidade Oriental. O gosto pelo Egito pode ser visto desde o Império Romano até o século XX, sendo constantemente revigorados pelas descobertas arqueológicas. A arquitetura eclética se apropriou do Egito, capturando imagens para constituir 446 art uerj III semana de pesquisa em artes um vocabulário exótico, visto que a frequência de referências clássicas era muito maior. Este fenômeno, portanto, passou a consistir em uma linguagem rara como tipologia de gosto eclético (MENEZES, 2009, p. 445).

O gosto orientalista também se fez presente em cômodos de arquiteturas de outros estilos na cidade, como o Salão Mourisco do Palácio do Catete (Figura 20), atualmente Museu da República. A construção tem como estilo dominante o neoclássico, e foi inspirado em palácios renascentistas italianos. Praticamente todos os cômodos disponíveis para visita hoje no Museu da República são bastante ornamentados, desde ornamentos nas paredes, pinturas nos tetos, grande presença de cortinas voluptuosas, mobiliário adornado, muitas cores diferentes que pintam os portais e as colunas. Andar pelos cômodos bem conservados do museu traz muita exuberância visual. Cada cômodo do palácio tem uma temática, e um deles é o Salão Mourisco, que se diferencia do demais pelo gosto orientalista das ornamentações, que foram inspirados em Alhambra, na Espanha. Ali, vê-se novamente a chegada da arte islâmica por meio da Península Ibérica. O Salão foi construído para ser um espaço para homens jogarem e fumarem, era então um local voltado para os prazeres mundanos, dos entorpecentes e jogos de apostas. O motivo da escolha da temática orientalista veio do imaginário criado na época sobre essa visualidade, que remetia ao exótico, ao lúdico, ao pitoresco, que combinaria com o motivo da construção do cômodo.

No artigo “Arquitetura, imaginário e poder no Palácio do Barão de Nova Friburgo” (2008), Renata Reinhoefer França explica sobre o uso desse tema, utilizando como base teórica Edward Said para apontar para essa escolha, no trecho selecionado abaixo:

No que tange à relação entre um salão de fumar e jogos e os motivos orientalistas, Edward Said (SAID, 1996: p.197) pontua que, para os escritores do século XIX, como Flaubert, existe uma associação quase uniforme entre o Oriente e o sexo. Para os europeus da época o Oriente simboliza ao mesmo tempo uma promessa e uma certa ameaça sexual, de sensualidade latente. Flaubert, em seus romances, associa o Oriente ao escapismo da fantasia sexual, seus personagens anseiam por coisas que não têm em suas entediadas e reprimidas vidas burguesas, deixam-se levar por sonhos de liberdade sexual licenciosa associados a idéias de “haréns, princesas, príncipes, escravos, véus, rapazes e moças que dançam, sorvetes, unguentos e coisas do gênero” (SAID, 1996: p.197). O Oriente do devaneio oitocentista é o lugar do proibido, imagem fixada por alguns autores que viajam ou simplesmente imaginam o Oriente à época (FRANÇA, 2008, n.p).

Figura 20. Salão Mourisco do Palácio do Catete.

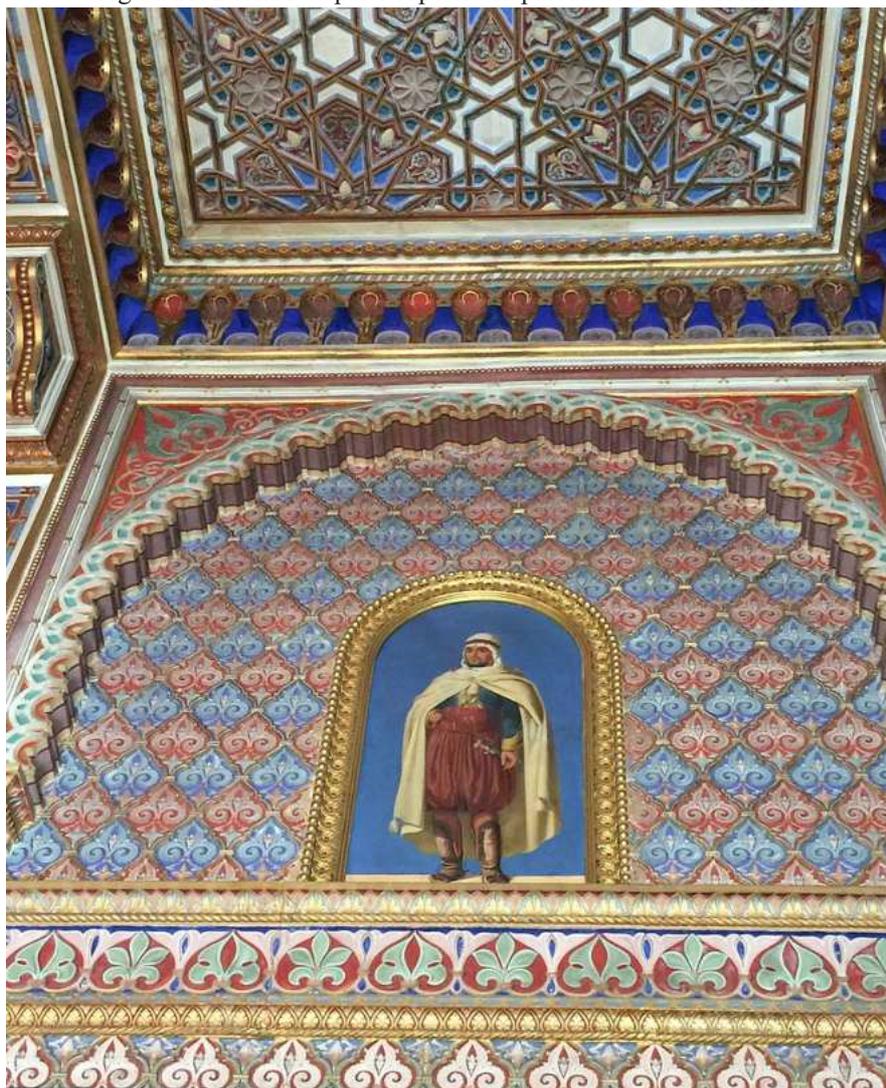


Fonte: Repositório Virtual do Museu da República (Acesso em 13 de jul. de 2023).

Percebe-se então que, para além da pura visualidade, a escolha da temática orientalista no Salão Mourisco estava relacionada ao imaginário que fora construído sobre o oriente e que havia chegado ao Brasil. Ressalta-se que essas categorizações sobre o “Oriente” não foram construídas no Rio de Janeiro, mas chegaram também como herança do colonialismo, já que as ideologias presentes na sociedade também são passadas adiante conforme há na história dominações de território e entre povos. No salão há um afresco de um homem vestindo trajes típicos do Norte da África (Figura 21) entre os relevos que remetem aos relevos árabes. Importa lembrar e ressaltar que, de onde a inspiração para esses relevos vem não é comum retratar figuras humanas em afrescos nas paredes, porém o que importa não é seguir fielmente a origem da inspiração, mas sim conferir o valor do imaginário que se pretendia alcançar ao construir tal cômodo.

Ainda no mesmo artigo citado no parágrafo anterior, Renata diz: “Talvez, naquele canto, as pessoas fossem remetidas aos locais das histórias exóticas contadas sobre o Oriente, o que as lembraria da “predestinação inevitável” dos poderosos e avançados, e da necessidade real de se pontuar as diferenças, sempre.”. A escolha do estilo orientalista estava mais relacionada às ideias de magia, poder, descontração, mistério, e outros elementos que permeavam o imaginário das pessoas do que se dispunha a seguir o estilo original à risca. Talvez a presença do homem com trajes típicos do Norte da África esteja lá como parte de um sonho de poder e exotismo a ser compartilhado pelos homens presentes no recinto.

Figura 21. Detalhe da parte superior da parede do Salão Mourisco.



Fonte: Fotografia por Alexandrecataldo (Acesso em 13 de jul. de 2023).

Além das obras citadas anteriormente de estilo neomourisco, de gosto orientalista, e outros, na cidade do Rio de Janeiro houve também a Casa Persa (Figura 22), na Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, e o Restaurante Mourisco, na Praia Botafogo, também

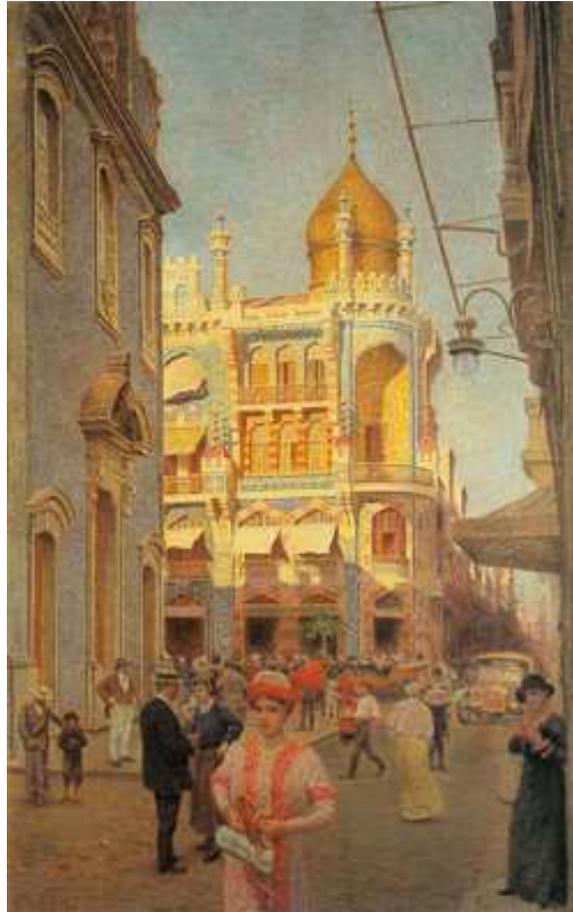
chamado de Restaurante Persa (Figura 23). Percebe-se, aqui, que ocorria essa dúvida na época de qual nomenclatura utilizar para tais construções, como bem pontuado pelo arquiteto Adolfo Morales de los Rios quando escreveu sua carta “O Restaurante Assyrio é Persa... e o Café Mourisco também”(1921). Ambos foram demolidos. As demolições serão abordadas mais à frente. Os edifícios foram construídos no começo do século XX e com fins gastronômicos, de lazer e descontração, e essas duas obras foram planejadas para ocuparem pontos centrais da cidade, onde encontrava-se o grande comércio e movimentação intensa de pessoas. A escolha pelo estilo historicista aproximaria visualmente a cidade aos centros europeus já que os centros europeus buscavam certa estética orientalista.

Na carta previamente mencionada de Adolfo Morales de los Rios, o arquiteto e pesquisador discorre sobre o que ele considera um mau uso das referências “orientais” em edificações no Rio de Janeiro. Para Morales de los Rios - assíduo pesquisador e estudioso da arte árabe, persa, assíria e mourisca - o uso dessas referências era feito de modo “anárquico”, como diz em sua carta (1921), e pouco tinham de fidelidade histórica com as obras originais. Nessa carta, Morales de los Rios faz críticas diretas à essas questões, como por exemplo no trecho em que diz:

[...]chamarei a sua atenção para outra anacrônica denominação, que também é vulgarmente dada a outro edifício na mesma avenida Rio Branco, onde se enfileira a fachada do mal chamado “Restaurante Assyrio”. Ainda nesta ocasião a vítima é a arte pérsica. Trata-se daquele prédio que faz esquina com a rua do Rosário, vulgarmente conhecido pelos nomes de “Pavilhão Mourisco” ou de “Café Mourisco”. De mourisco é que ele não tem nada (RIOS, 1921, p. 2).

Ainda na mesma carta, Morales de Los Rios escreve sobre o Restaurante Assyrio: “Aquilo não é persa, nem é assyrio, nem...cascadurense; é simplesmente um feio anarquismo, e do pior gosto”(RIOS, 1921, p.2). A insatisfação do autor quanto à arquitetura e a impossibilidade de engloba-la nas nomenclaturas levantadas por ele na carta serve nesta pesquisa para ressaltar que a predileção da época pelo uso dessas arquiteturas e ornamentações estava principalmente voltada para o imaginário que a estética orientalista, comumente, evocava na população, ao invés da atenção com uma precisão histórica desses elementos.

Figura 22. Casa Persa, na Rua do Rosário.



Fonte: Pintura de Gustavo Dall'Ara, 1914

Figura 23. Cartão Postal do Pavilhão Mourisco, ou Restaurante Mourisco.



Coleção Elysio de Oliveira Belchior

### **3.2 O estilo mourisco e o Castelo**

Finalizada a construção em 1918, a sede do Instituto Oswaldo Cruz, em Manguinhos se destacava no cenário da região onde se localizava, como se fosse um visitante comparecendo ao local; possuía forma estilística distinta dos outros na cidade. Atravessando o tempo e chegando aos dias atuais, o prédio ao mesmo passo que é algo que destoa visualmente da paisagem de onde está, tornou-se um marco local da região de Manguinhos. Nasce uma relação ambivalente entre o Castelo Mourisco e seus arredores, de diferença e de naturalidade; diferença pois é o único exemplar de seu estilo arquitetônico no local, e recentemente defamiliaridade pois está presente na paisagem do Rio de Janeiro a tanto tempo que tornou-se comum para os passantes da cidade.

Inspirado pela arquitetura islâmica da Península Ibérica, especificamente por Alhambra, na Espanha, Oswaldo Cruz comissionou o engenheiro Luiz Moraes Júnior para planejar a sede de seu novo instituto. Segundo Henrique Aragão (1950), médico e pesquisador vinculado ao Instituto Oswaldo Cruz, a escolha do estilo mourisco, feita pelo próprio Oswaldo Cruz, se deu pelo entendimento de que o imaginário despertado por esse estilo era de grandiosidade, imponência e de evocação de mistérios, o que iria ao encontro dos princípios que se desejava transmitir com a sede do Instituto, ou seja, um símbolo dos princípios de grandeza da ciência e de espírito investigativo dos segredos da vida. Eram estas algumas das ideias que o estilo mourisco evocava na época de sua construção<sup>14</sup>.

#### **3.2.1 Uma breve história de Oswaldo Cruz e da Fiocruz**

No Portal Virtual da Fundação Oswaldo Cruz há a contextualização histórica da época que precedeu a construção do Castelo Mourisco. Em 1899 Cesário Alvimo, então prefeito do Distrito Federal, ainda na cidade do Rio de Janeiro, solicitou ao Barão de Pedro Affonso a produção de soros contra a peste bubônica. Em maio de 1900 é fundado o Instituto Soroterápico Federal, na fazenda de Manguinhos, em Inhaúma, onde Oswaldo Cruz ocupava a direção técnica. Em 1903, Oswaldo Cruz é nomeado Diretor Geral de Saúde Pública, com a missão de fazer a reforma sanitária da capital, e combater os principais problemas que eram a febre amarela, a peste bubônica e a varíola. Em 1905, com o projeto do arquiteto português

---

<sup>14</sup> No local onde o Castelo Mourisco foi construído, antes habitavam pessoas da etnia Tupinambá, como explicita Cláudia Guedes em “Marcas Andaluzes no Rio de Janeiro” (2021)

Luiz Moraes Junior, começa a construção do Castelo Mourisco, enquanto Oswaldo Cruz segue traçando um grande plano de saneamento e modernização. Renato da Gama Costa em seu artigo “Pavilhão Mourisco no contexto do ecletismo carioca” (2020) diz que “Ali surgiria uma das maiores instituições de pesquisa em saúde da América Latina. A história de seu desenvolvimento se confunde com a própria história da cidade do Rio de Janeiro, que, nos primeiros anos do século XX, passaria por uma urbanização expressiva”(COSTA, 2020, p.544).

O conjunto arquitetônico de Manguinhos é constituído pelo o Pavilhão Mourisco ou Castelo de Manguinhos; pela Cavalariça; Quinino; Pavilhão do Relógio ou Pavilhão da Peste; Aquário de Água Salgada; Hospital Oswaldo Cruz; Pombal ou Biotério para Pequenos Animais. A construção foi iniciada no período de direção de Oswaldo Cruz, tendo sido finalizada após seu falecimento. O instituto foi fundado com o nome de Instituto de Patologia Experimental de Manguinhos, que seria rebatizado como Instituto Oswaldo Cruz em 1908, em homenagem ao médico, bacteriologista, epidemiologista e sanitarista brasileiro.

Oswaldo Cruz conheceu o arquiteto Luiz Moraes Júnior em 1902, por viajar junto a ele no Trem para Leopoldina. Luiz Moraes chegou no Brasil em 1900 a convite do vigário-geral da Igreja da Penha para realizar obras. Foi nessa trajetória que conheceu Oswaldo Cruz e eles tornaram-se amigos, tendo realizado juntos algumas viagens ao continente europeu.

O Castelo começou a ser construído em 1908, após os dois debaterem e entrarem em consenso sobre sua planta e suas formas arquitetônicas e ornamentais. Mesmo após o falecimento do médico por insuficiência renal (1917), Luiz realizou outros trabalhos para o Instituto Oswaldo Cruz, coordenou a ampliação do seu conjunto arquitetônico, com o Pavilhão Quinino ou Figueiredo Vasconcellos e o Pavilhão Vacínico, que era destinado às atividades de profilaxia da varíola.

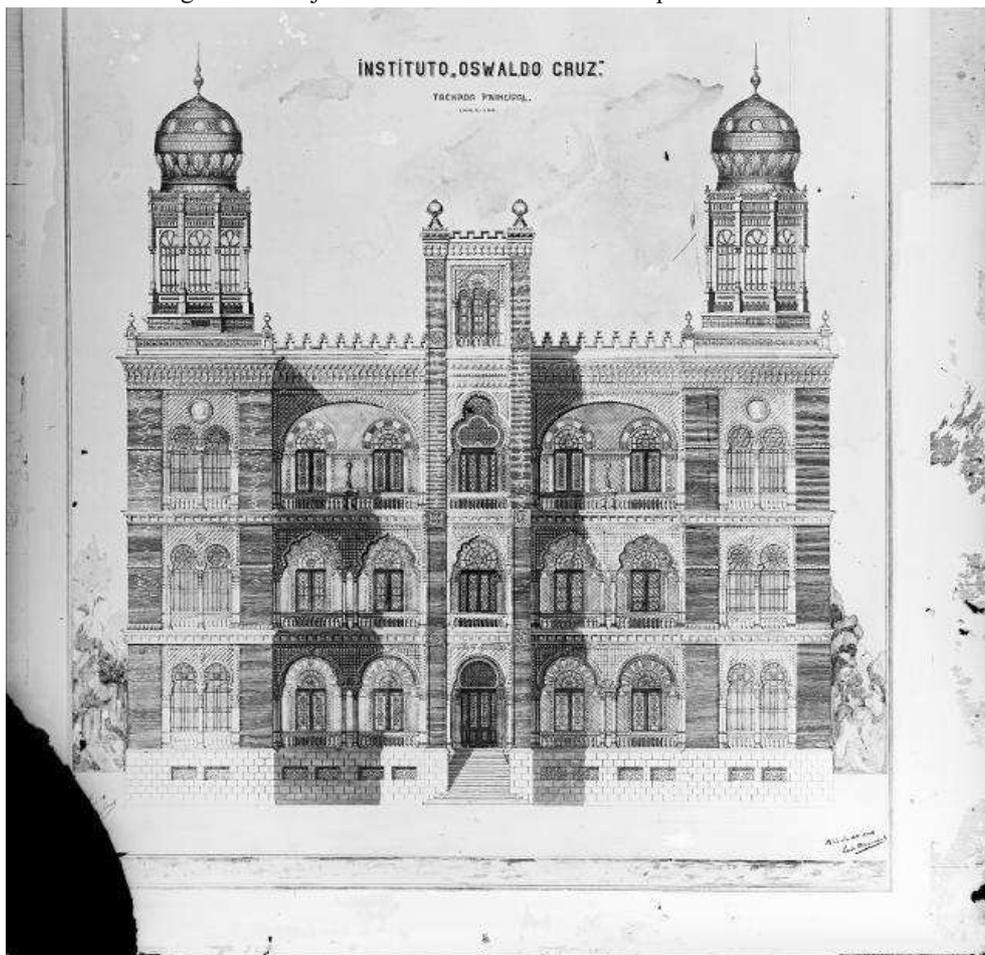
### **3.2.2 - O uso do estilo “oriental” na construção do Castelo**

A construção do Instituto era de suma importância para Oswaldo Cruz, que sempre demonstrou grande dedicação a todos os projetos que se propunha a realizar. Segundo Claudia Guedes, ainda na mesma dissertação citada anteriormente, “Oswaldo Cruz desejava uma edificação tão marcante que pudesse se sobressair de forma imponente na paisagem que a circundava. Um desejo que encontrou consonância nos trabalhos, no imaginário e repertório estilístico do arquiteto Luiz Moraes Jr.” (GUEDES, 2021, p.99). A construção da sede seria

um grande marco não apenas para Oswaldo, mas para o melhoramento da saúde da população, então toda a construção física também foi meticulosamente pensada e elaborada, a fim de representar visualmente a sua importância (Figura 24). Na publicação “Notícia histórica sobre a fundação do Instituto Oswaldo Cruz”, Henrique Aragão exemplifica isso quando diz que:

Ao tratar do assunto com Luiz Moraes, suas preferências encaminharam-se para o estilo mourisco, mais grandioso e mais fortemente evocador de mistérios como convinha à sede de uma instituição destinada a simbolizar a grandeza da ciência e a perscrutar os segredos da vida (ARAGÃO, 1950, p. 1).

Figura 24. Projeto final do Castelo da Fiocruz por Luiz Moraes.



Fonte: Acervo Casa de Oswaldo Cruz (Acesso em 13 de jul. de 2023).

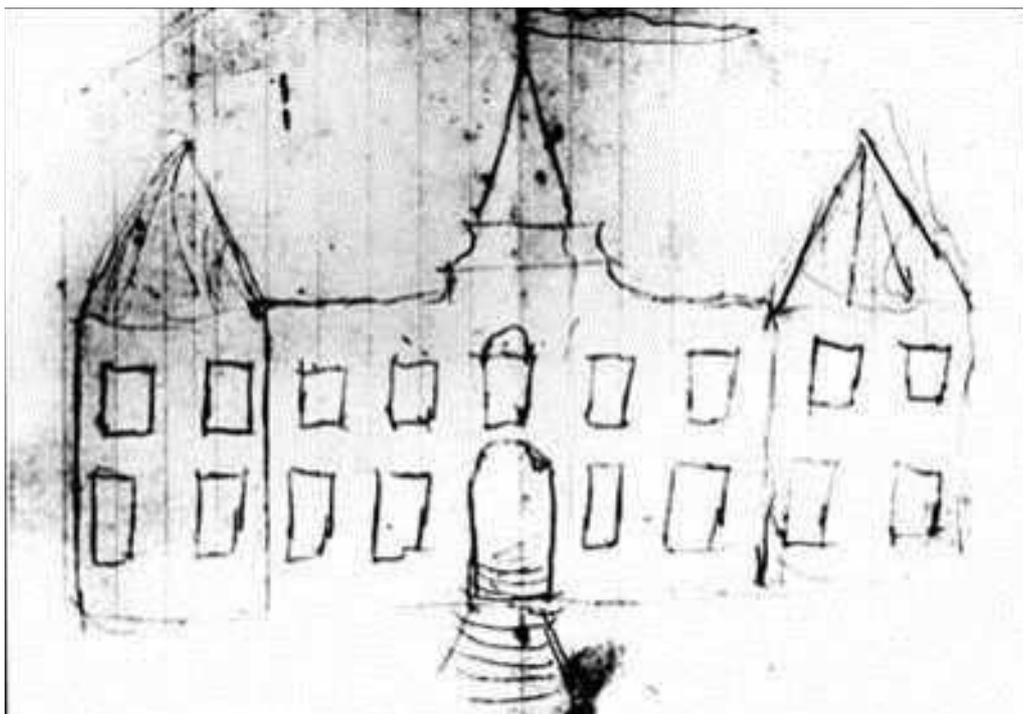
Os croquis iniciais foram feitos por Oswaldo Cruz, e o arquiteto Luiz de Moraes Junior os aprimorou. Em outra citação, em “Pavilhão Mourisco no contexto do ecletismo carioca” (2020), Renato da Gama Costa cita as três prováveis grandes influências arquitetônicas para o desenho do castelo, as três edificadas na Europa. É possível que

houvesse a intenção de utilizar dessa visualidade atrelada aos ideais de grandeza das antigas capitais das colônias para, por associação, conferir também grandeza à sede do instituto.

Acreditamos que houve três grandes influências na construção do Castelo da Fiocruz: o Observatório de Montsouris, em Paris (França), construído para a Exposição Universal de 1867 e de autoria de Louis-Étienne Alfred Chapon; o Palácio dos Leões em Alhambra, em Granada (Espanha), listado pela Unesco; e a Nova Sinagoga de Berlim (Alemanha), construída entre 1859 e 1866, de autoria de Eduard Knoblauch. (COSTA, 2020, p. 553)

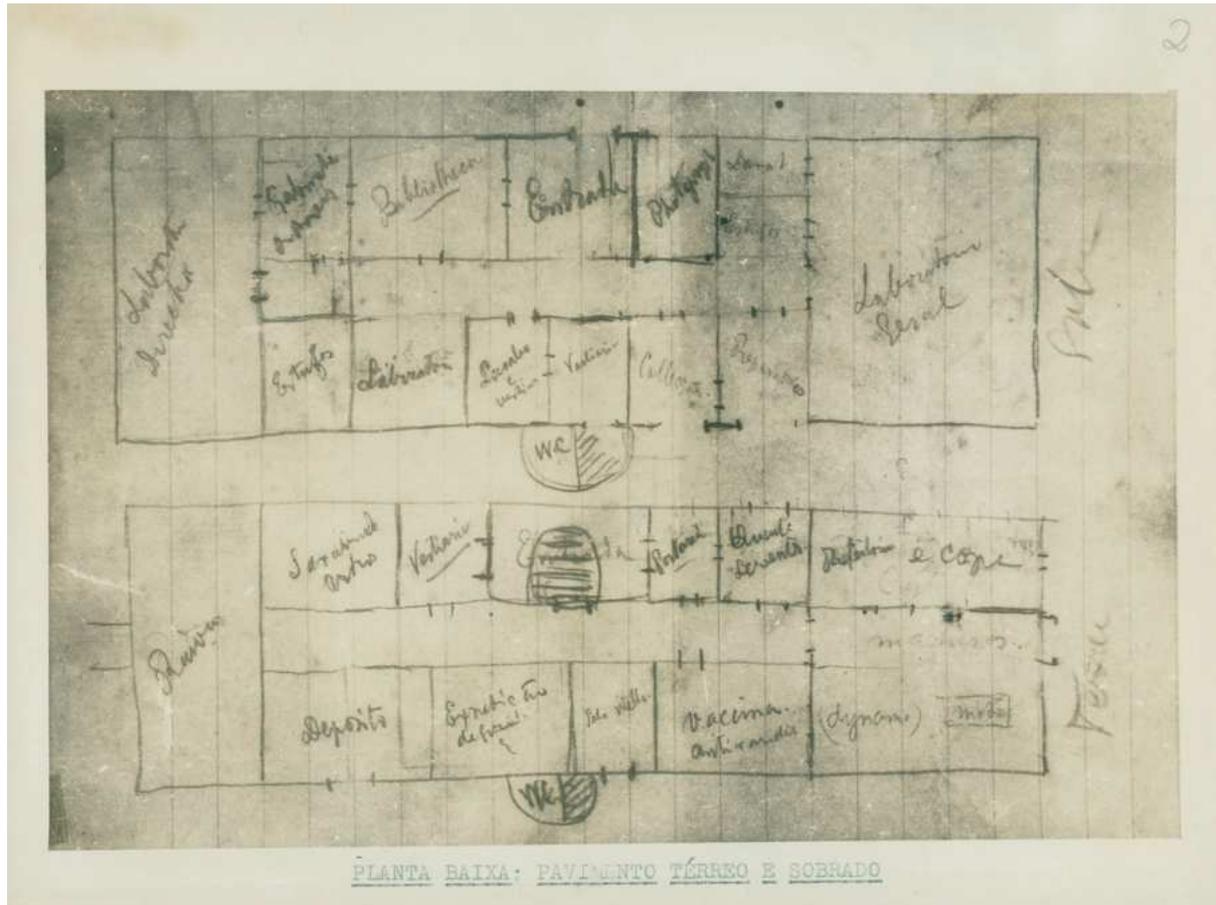
O primeiro croqui da fachada (Figura 25) e a primeira planta-baixa (Figura 26), ambas elaboradas por Oswaldo Cruz, foram preservadas pela Fundação Oswaldo Cruz. O médico entregou o desenho a Luiz Moraes Júnior, que aprimorou as ideias iniciais.

Figura 25. Planta baixa. Primeiro croqui e único fornecido por Oswaldo Cruz para proceder ao projeto do Instituto de Manguinhos



Fonte: Repositório virtual do Museu da Vida Fiocruz (Acesso em 13 de jul. 2023)

Figura 26. Planta baixa elaborada por Oswaldo Cruz.



Fonte: Repositório virtual do Museu da Vida Fiocruz (Acesso em 13 de jul. de 2023)

Renato Menezes, em “O Exotismo na Arquitetura Eclética do Rio de Janeiro” (2009), cita o estilo Elizabetano no trecho abaixo. Após Oswaldo Cruz reunir as estéticas e os estilos que ele visava na construção, o arquiteto Luiz de Moraes ajustou o material recolhido para fazer com que a mistura de ideias funcionasse bem.

Com decoração alusiva à utilizada em Alhambra (Granada, 1248 a 1354), o Castelo mescla o estilo Elizabethano sob influência portuguesa, principalmente em sua planimetria, a tendências classicizantes, como as colunas duplas de sua fachada principal: novidade introduzida pelo Renascimento. Ele foi pensado pelo próprio Oswaldo Cruz, após uma viagem a Paris, para abrigar um palácio para a ciência. “Cruz faz o desenho de um castelo medieval. Coube a Moraes interpretar a

linguagem mourisca, de acordo com suas raízes ibéricas, ou gosto pessoal, ou seguindo alguma tendência ou influência da época. (MENEZES, 2009, p. 349)

Contudo, por mais que seja possível especular motivos que parecem prováveis para a seleção desses estilos, o motivo exato deles não foi registrado por nenhum dos dois, como diz Claudia Guedes: “As razões de Oswaldo Cruz e Luiz de Moraes Junior para terem escolhido o estilo neomourisco para o Pavilhão são incertas, mas podem ser analisadas de formas bem diversas e, cabe ressaltar, não foram exatamente declaradas, seja pelo arquiteto ou pelo cliente”(GUEDES, 2021, p.72).

A evocação de mistérios atrelada à arquitetura mourisca na concepção da época tem lógica para a identidade visual de um instituto que buscava desvendar mistérios da ciência e medicina; o uso de padrões geométricos complexos da ornamentação de Alhambra faz sentido em um contexto em que se lida com grandes complexidades científicas; e uma fachada bem visualmente rica e detalhada mostra, para quem vê de fora, os valores do trabalho minucioso na área da saúde, sem contar que a grandiosidade visual para a época transmitia a sensação de importância que o Instituto realmente teve e tem até hoje. Apesar de tudo isso, não foi encontrado (até o presente momento) algum registro escrito que afirme com certeza o motivo exato dessa escolha.

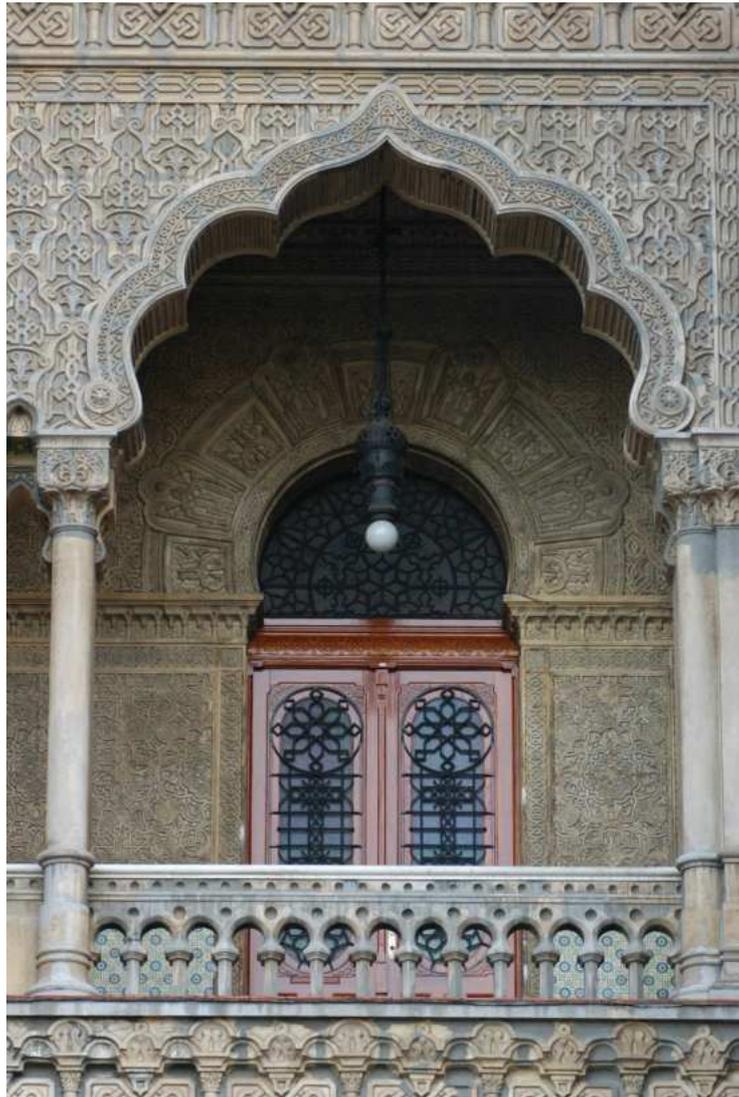
Na Figura 27 e na Figura 28, ambas do acervo disponível digitalmente pela Fiocruz, é possível ver trechos da fachada do Castelo Mourisco de forma ampliada. É nítida a escolha por elementos “orientais” na ornamentação, e na estrutura das janelas e varandas, são utilizados arcos de ferradura, muito comuns na arquitetura islâmica.

Na fotografia da sacada do Castelo percebe-se o uso do arco com formatos sinuosos na estrutura, e a porta com o formato de semicírculo acima dela, remetendo aos portais da arquitetura islâmica. O uso dos padrões geométricos é muito utilizado e decora quase toda a extensão da sacada. Nos lados da porta há uma padronagem mais sinuosa, que remete aos padrões florais, outra forma muito presente na ornamentação islâmica.

Já na fotografia das janelas, há a estrela de seis pontas, que pode ser a Estrela de Davi, muito utilizada no Judaísmo, e também o Selo de Salomão, já que ambos possuem seis pontas. Não foi encontrado, na presente pesquisa, registro sobre o motivo da utilização do hexagrama que ornamenta as janelas do pavilhão. Uma teoria condizente com o que foi discutido até aqui é que essa forma tenha sido escolhida por remeter diretamente aos símbolos

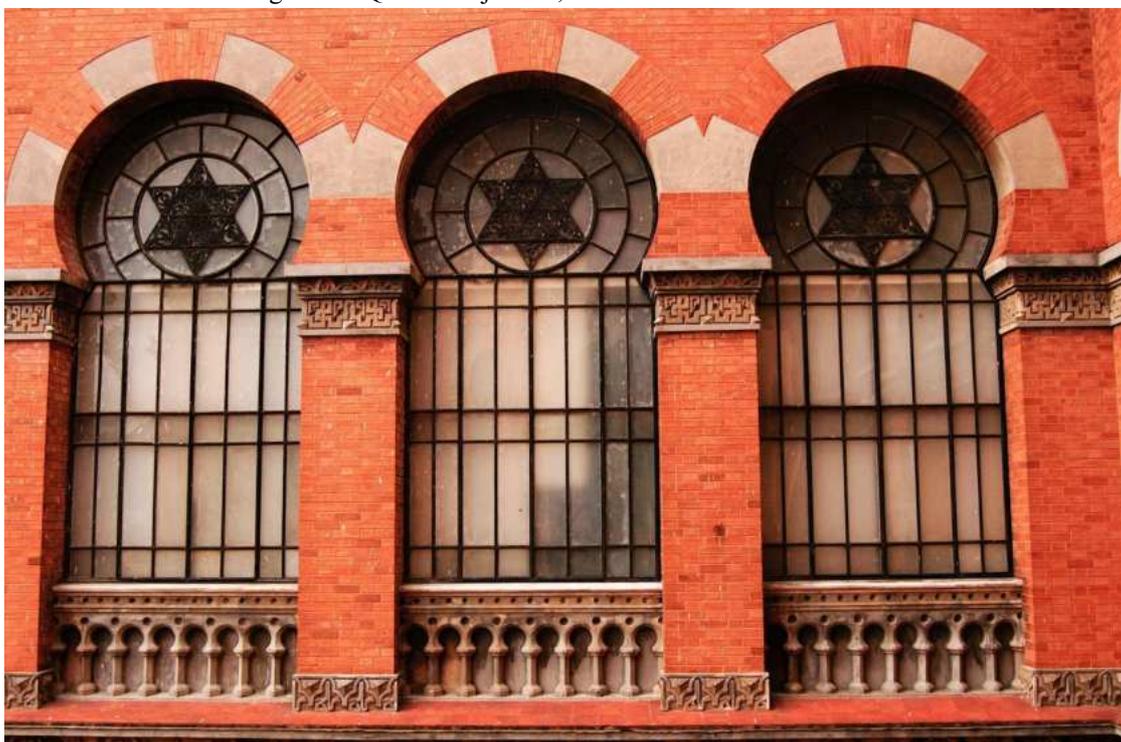
“orientais”, fazendo com que a ornamentação das janelas carreguem também o gosto pela geometrização encontrada na arte oriental.

Figura 27. Recorte de uma das sacadas do Castelo.



Fonte: Fotografia por Peter Illiciev. Fiocruz Imagens (Acesso em 13 de jul. de 2023).

Figura 28. Quadro de janelas, fachada do Castelo mourisco.



Fonte: Fotografia por Raul Santana. Fiocruz Imagens (Acesso em 13 de jul. de 2023).

É perceptível, nas duas figuras anteriores, como o gosto “orientalista” é marcante não apenas nos ornamentos, mas em toda a estrutura da fachada, nos arcos de forma arredondada e nas colunas, as rosáceas sobre as janelas e sobre a porta são marcadores desse gosto, tanto a rosácea com laceria sobre a porta, quanto a rosácea com a estrela de seis pontas sobre as janelas.

A fidelidade na reprodução das formas encontradas em Alhambra está presente em todos os aspectos da construção, até mesmo na azulejaria, como citou Cláudia Guedes: “Ao se comparar e analisar a azulejaria presente em Alhambra com a que é exibida no Pavilhão Mourisco, é possível dizer que a última foi influenciada pela primeira, em questão de se tentar reproduzir quase fielmente os padrões compositivos usados nos azulejos hispano-mouriscos.”(GUEDES, 202, p.124).

A fidelidade à reprodução dos elementos mouriscos de Alhambra, buscada por Oswaldo Cruz e realizada por Luiz Moraes Jr., tem algumas camadas possíveis de interpretação. Cláudia aponta a possibilidade de ser por conta do encontro das raízes portuguesas de Luiz e da inspiração pela medicina árabe que Oswaldo entrou em contato:

Tomando como análise a obra de Luiz Moraes Jr. no Pavilhão Mourisco, esse amálgama de fatores pode ser por causa de suas raízes portuguesas e pelo contato

que teve com o legado da presença árabe na região da Península Ibérica. Seguindo outra linha de pensamento, pode ter sido por um desejo, neste caso de Oswaldo Cruz, de homenagear a qualidade e antiguidade da medicina árabe, já que ele passou anos estudando e viajando pela Europa e lá, não só teve contato com a arquitetura local, como se tornou apaixonado por edificações que apresentavam características da arte islâmica ou árabe, como é o caso do Observatório Montsouris, em Paris. Esse edifício foi um dos que mais influenciou Oswaldo Cruz para escolher o estilo em que queria construir seu edifício no Rio de Janeiro, além disso, ele também fez uma viagem em 1909 para a Alemanha e após ver a Sinagoga de Berlim (Il. 41), ele voltou ao Brasil decidido a usar o mesmo padrão de disposição das torres e da fachada para construir a parte frontal do Pavilhão Mourisco (GUEDES, 2021, p. 73).

Aqui, há a citação de outras influências existentes na construção do pavilhão. Vê-se que o processo de elaboração do pavilhão foi longo e muito bem trabalhado, já que era uma grande construção para um grande marco das pesquisas e estudos medicinais e de infectologia no Brasil, e muita energia foi direcionada para a sua construção.

Como mencionado anteriormente, o formato do Castelo Mourisco remete ao formato do Observatório Montsouris, em Paris (Figura 29), que Cláudia cita como sendo um dos edifícios com maior influência em Oswaldo Cruz. O Observatório Montsouris foi construído para representar a Tunísia na Exposição Universal de 1867, porém posteriormente acabou negligenciado de cuidados, já que foi incluído dentro do fenômeno do exotismo do século XIX, que saiu de moda. O governo da Tunísia o comprou no século XX com o intuito de restaurá-lo e transformá-lo em um museu de artigos tunisianos, porém em 1991 um incêndio o devastou completamente, e hoje não existe mais, tornando-o parte das construções de gosto orientalista que não resistiram ao tempo.

Figura 29. Palais du Bardo, Parc Montsouris



Fonte: Repositório virtual da French Wikipedia (Acesso em 13 de jul. de 2023).

As torres do pavilhão também tiveram grande atenção em suas construções, bem como os terraços, os pavimentos e a preocupação geral em importar materiais de boa qualidade e duráveis para a execução das obras. A estrutura do pavilhão permanece até hoje resistente, reflexo de uma construção cuidadosa. O esmero no trabalho não mostra apenas a dedicação dos envolvidos no planejamento e na obra, mas também os recursos financeiros direcionados à construção do pavilhão. Claudia Guedes cita alguns dos ricos aspectos do processo de construção do Pavilhão Mourisco:

As duas torres foram erguidas a partir de uma estrutura metálica feita em aço e são coradas por cúpulas de cobre. Trazidas da Alemanha, elas exibem a forma octogonal e possuem quase dez metros de altura. Além das placas de cobre, as cúpulas foram externamente revestidas com um tipo de argamassa sobre tela, em parte pré-moldadas e outras foram feitas no local. O terraço apresenta um dos mais sofisticados sistemas de impermeabilização de coberturas da época, apresentando um pavimento de cerâmica de Marselha sob lâminas de cobre, com a presença de ameias e torreões emoldurando suas muretas (GUEDES, 2021, p. 91).

O intuito de construção deste complexo era de suma importância para a saúde pública da época, da produção de vacinas e da medicina no Brasil, como já foi mencionado. Uma quantidade de recursos financeiros foi direcionada para que o prédio pudesse ser erguido com capricho, para refletir externa e visualmente a importância do trabalho que seria feito ali. A utilização dos elementos islâmicos constituindo essa valorização do conhecimento e da medicina é um ponto importante a ser mencionado, pois sobreviveu ao tempo e à troca de modas na arquitetura, e permanece até hoje sendo um marco visual na cidade do Rio de Janeiro, trazendo o mourisco para a visão dos cidadãos, mesmo que possivelmente não estejam cientes das origens dos elementos do Castelo.

### **3.3 Sobre o uso das ornamentações no Castelo Mourisco**

Há diferenças na planta da arquitetura, na fachada e nas ornamentações entre o Castelo da Fiocruz e as construções originais nas quais foi inspirado. Tanto diferenças físicas e plásticas, quanto diferenças conceituais e filosóficas. A começar pelas diferenças físicas, a Fiocruz não está inserida em uma sociedade muçulmana, e nem tem arquitetura islâmica à sua volta, o que afeta diretamente na construção da fachada do prédio. Como cita Cláudia Guedes, a arquitetura civil islâmica geralmente é ricamente decorada por dentro, mas conta com fachadas simples, enquanto que a fachada da Fiocruz é ricamente decorada:

O Pavilhão Mourisco, diferentemente do que ocorre na arquitetura civil islâmica, não é voltado para o interior. Sua construção foi feita de tal modo que seu exterior chamasse a atenção por sua rica decoração, atraindo o olhar e a curiosidade de qualquer observador ou visitante para o edifício. Um dos eixos comparativos que se pode fazer entre a arquitetura islâmica e a proposta usada no Pavilhão Mourisco, é o de reprodução da atmosfera de serenidade e reflexão evocados pela composição ornamental e arquitetônica (GUEDES, 2021, p. 78).

Há aqui a primeira diferença entre o Pavilhão Mourisco e as construções mouriscas em Andaluzia. Uma é voltada para o privado, para dentro, e tem formas simples voltadas para a esfera pública (Andaluzia), e o outro (Castelo Mourisco) é construído para ser visto de fora, se volta para o olhar do público. O famoso Pátio dos Leões, em Alhambra, traz imensa complexidade visual em suas formas decorativas, porém o pátio está localizado dentro da fortaleza, não é ricamente ornamentado para ser visto do lado de fora, apenas por quem está dentro dela. A arquitetura civil islâmica não adorna o externo, enquanto que a arquitetura civil vinda da Europa carrega consigo um gosto por fachadas elaboradas, e foi este que foi seguido no desenho da Fiocruz.

Outra diferença física é a da azulejaria. A azulejaria utilizada em certos ambientes do castelo é portuguesa, como cita Cláudia Guedes: “De origem e produção portuguesa, os azulejos utilizados nas varandas externas do Pavilhão Mourisco são industrializados e importados da fábrica portuguesa Bordallo Pinheiro” (GUEDES, 2021). A azulejaria utilizada em arquiteturas islâmicas, originalmente, eram comumente feitas em regiões também islâmicas. A padronagem geométrica nas artes (que estão sob o termo de Arte Islâmica), é pensada juntamente à filosofia e cosmogonia. Há diferentes maneiras de estabelecer uma padronização geométrica, as mais comuns são partindo de um círculo dividido entre quatro, cinco, ou seis pontas. O piso visto abaixo (Figura 30), categoricamente, entra na definição de laceria islâmica, mesmo que seja, em comparação às lacerias em Alhambra, visualmente menos complexo e utilize cores mais vibrantes.

O piso é formado um quadrado como centro, partindo então de uma divisão em quatro do eixo principal, feita para compor o piso de um corredor do Castelo, a forma geométrica se assemelha à de uma flor. Sylvia Leite (2007) menciona que o número 4 remete aos quatro elementos da natureza (água, ar, fogo e terra), os quatro elementos estão diretamente ligados à criação Divina, porque formam o universo em que habitamos. A ornamentação islâmica, diretamente ligada à filosofia do Islã, utiliza muitas formas geométricas divididas em quatro por conta disso. Entretanto, provavelmente o uso do quadrado nesse caso da ornamentação do Castelo é apenas estético.

Figura 30. Piso do Castelo mourisco.



. Fotografia de Raul Santana. Acervo Fiocruz Imagens (Acesso em 13 de jul. de 2023).

A inspiração para a ornamentação, que remetem aos encontrados em Alhambra, possivelmente foram retirados de um livro de Albert F. Calvert, como Cláudia Guedes cita em sua extensa pesquisa, nos dois trechos abaixo:

Embora a estrutura das peças de cerâmicas encomendadas por Oswaldo Cruz e Luiz Moraes lembrem os alicatados encontrados em Alhambra, os azulejos utilizados nas varandas frontais externas do Pavilhão Mourisco somente reproduzem os padrões compositivos de forma, formato e cor daquelas usadas na região do Andaluz. Fato este, que pode ser observado ao comparar a seguir neste capítulo a azulejaria presente nestes painéis que recobrem as paredes do edifício em questão com a existente no complexo arquitetônico de Alhambra, através das cópias presentes no livro de Calvert (GUEDES, 2021, p. 104).

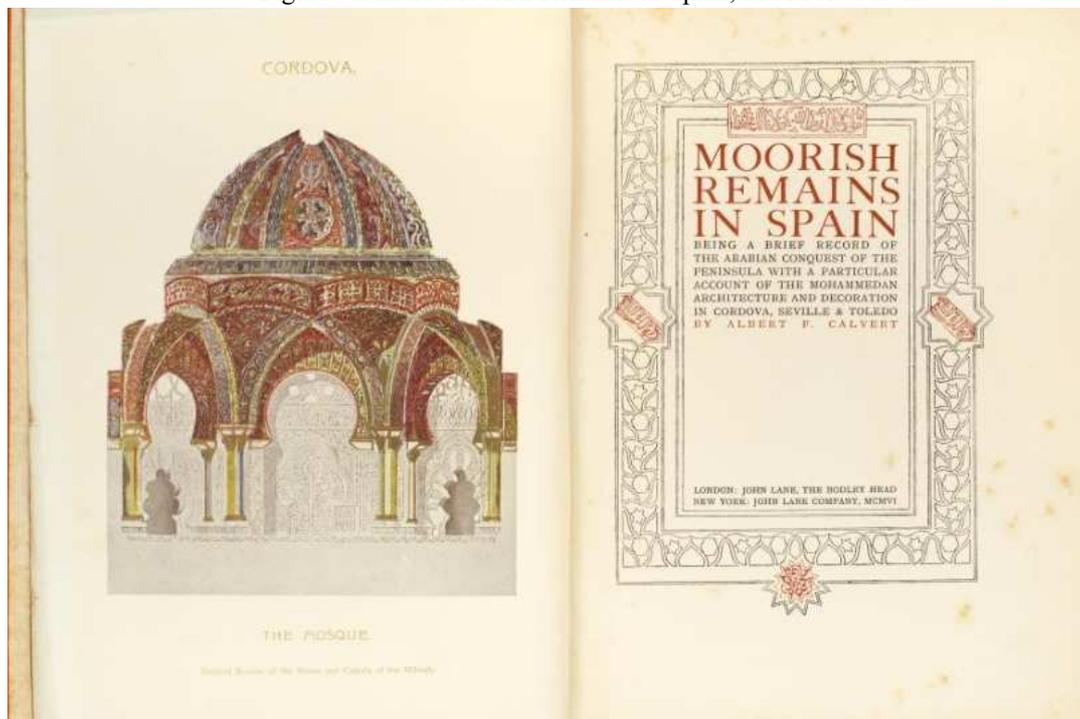
No livro de Calvert (1906), é possível encontrar um padrão compositivo de azulejos semelhante ao que é usado nas peças dos painéis de azulejaria do segundo e terceiro pavimentos do Pavilhão Mourisco. Além disso, no Palácio de Sintra, em Portugal, também é possível encontrar composições de motivos nos azulejos semelhantes aos que existem em Alhambra e, posteriormente, no século XIX, no Pavilhão, em Manguinhos (GUEDES, 2021, 118).

Ou seja, a referência possivelmente veio do livro *Moorish Remains in Spain* (1906) (Figura 31), de Albert F. Calvert, já que as formas encontradas em Manguinhos são semelhantes às imagens do livro, e que as formas encontradas em Manguinhos remetem às formas de Andaluzia. Lembrando que, mesmo que haja um traço em comum entre todas as ornamentações em mesquitas, madrasas, etc., há particularidades de cada região, e, segundo o

primeiro trecho acima, as formas de Manguinhos remetem apenas às da região de Andaluzia, e o livro de Calvert diz respeito justamente à essa região, contribuindo para a teoria de que esse livro foi utilizado na ornamentação do Castelo. Outro pesquisador que traz essa referência é Renato Menezes, que como ele mesmo indica, o livro está presente na própria biblioteca de Manguinhos:

Já no Castelo Mourisco de Manguinhos, o rigor é nos relevos decorativos murais. Vê-se também reproduzido na biblioteca, fragmentos do decorativismo de Alhambra, como se pode ver no livro certamente utilizado como fonte de inspiração, encontrado na própria biblioteca, editado em 1906 e escrito por Albert F. Calvert, “no qual transcreve os estudos de Owen Jones sobre as experiências decorativas mouras de Granada (MENEZES, 2009, p. 351).

Figura 31. Livro Moorish Remains in Spain, de Albert Calvert.



Fonte: Abebooks. (Acesso em 13 jul. 2023).

Em resumo, a referência para a elaboração da ornamentação é, acima de tudo, estética. Não foram encontrados, nesta pesquisa, registros de que os motivos dos filósofos e religiosos do Islã sobre as formas do universo, existência de Deus, etc. tenham influenciado diretamente Oswaldo Cruz para a escolha das ornamentações. Há então a diferença conceitual da escolha

da ornamentação: por um lado, ela pode ser metafísica e religiosa, e por outro lado pode ser uma aproximação estética da referência original, que é muito provavelmente o caso do Castelo Mourisco.

Essa diferença não é completamente perceptível aos olhos, como a diferença da ornamentação ou não da fachada dos prédios, mas é apenas perceptível em um nível mental, ou conceitual. Mesmo que visualmente parecidas, as ornamentações geométricas na Fiocruz muito provavelmente não tiveram a preocupação em levar os passantes ao estado meditativo e de contemplação que os ligasse ao Divino único, que exigiria um nível de repetição de padronagens de forma bem mais extensa e complexa. Por conta disso, as padronagens não são tão complexas e extensas quanto às de Alhambra, já que atendem a interesses diferentes. De qualquer forma, as padronagens geométricas em Manguinhos cumprem o que prometeram entregar para que se assemelhem às formas decorativas mouriscas, e é inegável a aproximação visual que há entre os dois.

A Biblioteca de Obras Raras da Fiocruz (Figura 32) teve sua ornamentação inspirada na Sala De Las Dos Hermanas, em Alhambra (Figura 33). A padronagem destacada no espaço selecionado da Biblioteca de Obras Raras (Figura 34) é semelhante à padronagem da Sala De Las Dos Hermanas, incluindo a padronagem central (o painel de parede) composta por laceria e arabescos e a laceria que emoldura o retângulo central. A diferença é no uso da caligrafia, enquanto que na Sala de Las Dos Hermanas está escrito, em árabe, uma passagem do *al-Quran*, na Biblioteca da Fiocruz há uma forma de emulação da arte da caligrafia islâmica, porém sem ter, aparentemente, nada realmente escrito. Não foi encontrado, durante o período desta pesquisa, registro do motivo exato da não-reprodução das frases em árabe para essa ornamentação. Entretanto, partindo do que foi discutido previamente neste capítulo, é possível supor que o interesse de Oswaldo Cruz era estético e artístico, e não religioso, por conta disso, as frases religiosas não foram utilizadas. A caligrafia árabe é apenas emulada, o que novamente frisa a diferença conceitual e filosófica da utilização do estilo mourisco.

Figura 32. Teto e paredes da Biblioteca de Obras Raras, Fiocruz.



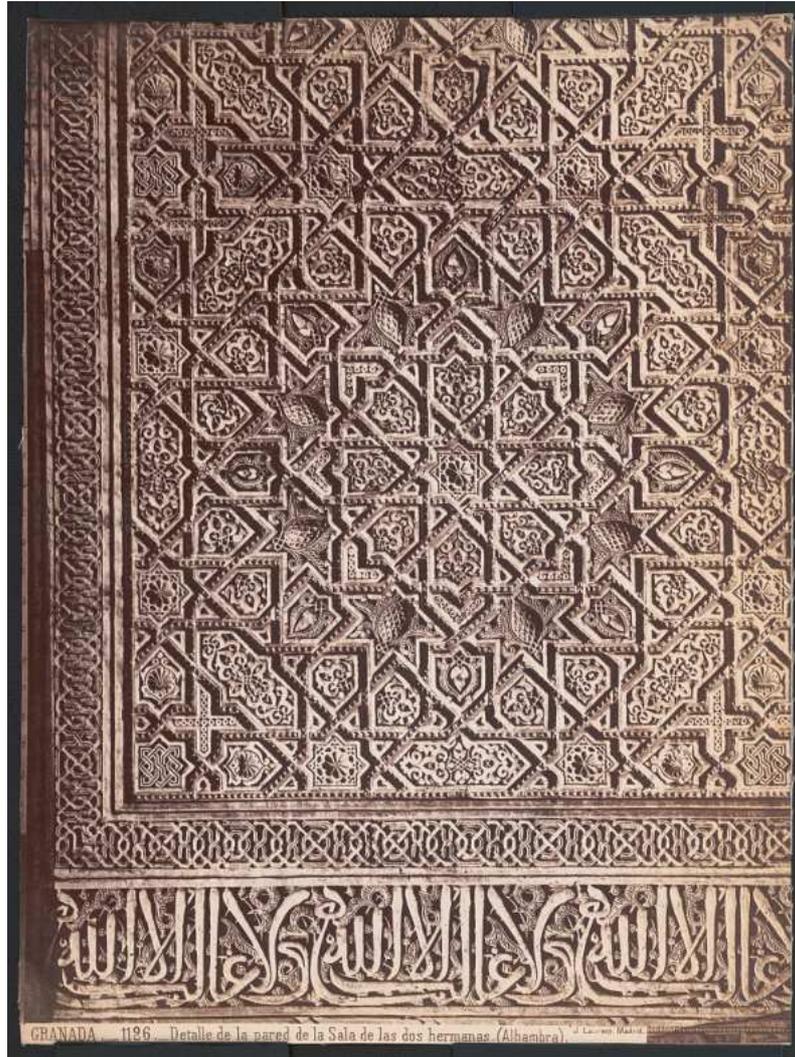
Fonte: Fotografia da Autora, 2023

Figura 34. Detalhe do teto da Biblioteca e Obras Raras.



Fonte: Fotografia da Autora, 2023

Figura 33. Detalhe da parede da Sala de las Dos Hermanas, Alhambra



Fonte: Fotografia de J. Laurent, Madrid (Acesso em 13 de jul. de 2023)

### **3.4 Quando o gosto sai de moda: demolições de edificações “neos” e ecléticas no Rio de Janeiro**

Como citado e exemplificado anteriormente, a História da Arquitetura, assim como a História da Arte, já passou por períodos de demolições. Nas artes plásticas, houveram períodos de iconoclasmo onde obras de arte eram destruídas. Também há registros de livros queimados na história, destruição de bibliotecas, enfim, há na história períodos de destruição, pelos mais diversos motivos. E, assim como nas outras formas de expressão humana, a arquitetura também enfrentou perdas pela destruição de prédios.

Como cita Claudia Guedes no trecho abaixo, a volta do rei de Portugal para o Brasil foi responsável pela demolição de construções ecléticas e neo. Elas foram “apagadas” da

paisagem da cidade, já que não cabiam nos valores que a coroa julgava como adequadas para o “crescimento” do Brasil.

Contudo, com a volta do rei para Portugal, este estilo parcialmente “góticomourisco” foi banido da arquitetura em prol do estilo neoclássico adotado pelo império como estilo oficial. Cabe destacar aqui que mesmo adotando o neoclassicismo como estilo oficial, isto não impediu o surgimento de outras tendências voltadas para o eclético, influenciado diretamente pelo romantismo, como por exemplo, o pitoresco, o bucólico e as relações entre a arquitetura e o espaço natural que a circunda (GUEDES, 2021, p. 29).

Outras épocas também acabaram por promover demolições, como o período conhecido como Era Vargas (1930-1945), quando o governo brasileiro estava focado em modernizar o país de acordo com o que era considerado moderno na época, resultando em projetos de remodelação de áreas urbanas.

Na cidade do Rio de Janeiro várias construções antigas foram demolidas para dar lugar à abertura de avenidas e a construção de edifícios modernos. A mais conhecida é a Avenida Presidente Vargas, onde o Presidente conseguiu aprovar um decreto em que ele poderia “destombar” a Igreja de São Pedro dos Clérigos, até então tombada e protegida pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), mas que não resistiu ao contexto político vigente.

Outro exemplo de período de demolições ocorreu durante o período da ditadura militar (1964-1985), quando houve uma forte ênfase no desenvolvimento econômico do país, sem preocupações sociais ou humanas. Essa época foi marcada por grandes projetos de construção civil, como rodovias, hidrelétricas, portos e aeroportos, o que muitas vezes resultou em demolições de áreas habitadas e em crises humanitárias.

Para finalizar os exemplos de períodos de demolições no Brasil, a Reforma Urbana Pereira Passos foi uma tentativa de aproximar o Rio de Janeiro à estética europeia e gerar um aburguesamento da cultura ao buscar aproximar a paisagem da cidade aos ares parisienses por meio de construções e reformas civis. Paris e Londres eram as principais influências para tal, eram tidas como referenciais de civilização a ser seguido, o que, tal qual os outros exemplos citados, acarretou em demolições. O período ficou conhecido como “Bota-Abaixo” devido à onda de demolições que isso gerou.

Foram abordados no capítulo 3 o Pavilhão Mourisco de Botafogo, projetado pelo arquiteto francês Alfredo Burnier e decorado pelo italiano Orestes Sercellio; e o Café Persa, ou Café Mourisco, construído pelo arquiteto Adolfo Morales de los Rios, que cultivou

durante seu trabalho esse interesse pelas artes mouriscas, persas, e do Oriente Médio. Ambos eram locais de atividades de lazer, lúdicas, de beber chá, fumar charutos, e outras atividades leves que, como discutido, poderiam ser associadas no Brasil a essa estética diferente das demais, que evocava uma aura de mistério, de beleza “exótica”. Porém, como as modas sempre passam, os prédios já não tinham mais o efeito que antes tiveram, e começaram a ser julgadas como descartáveis para dar lugar a novas construções, mais modernas para o contexto político da época. Desta forma, o Pavilhão Mourisco de Botafogo (Figura 35) foi demolido em 1952 para dar espaço para a construção do Túnel do Pasmado, sob a administração de João Carlos Vital.

Quanto ao Café Persa, ou Café Mourisco, foi demolido nos anos 50, junto a tantos outros que ocupavam a Avenida Central, para dar lugar aos novos prédios que seriam construídos na agora denominada Avenida Rio Branco. Estava marcado ali o começo de uma nova era de outro gosto arquitetônico, e outra ideia do que seria o bom e o moderno. O que fora considerado um local de ar romântico para a circulação de pessoas se torna apenas um empecilho para o novo crescimento urbano, e portanto é substituído.

Figura 35. Pavilhão Mourisco em 1908.



Fonte: Arquivo Nacional. Coleção Fotografias Avulsas (Acesso em 13 de jul. de 2023)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos capítulos apresentados na pesquisa realizada, pode-se afirmar que o Castelo Mourisco da Fiocruz é um vestígio histórico de grande importância, pois ele evidencia o fluxo histórico percorrido pelas artes e pela arquitetura ao longo do tempo. Através da análise da História da Arte e da Arquitetura Islâmica, é possível tê-lo como um norte para se pesquisar a influência que a arte islâmica exerceu em diversas regiões do mundo, inclusive no Brasil. O Castelo Mourisco, portanto, é uma jóia arquitetônica e histórica.

O Pavilhão foi construído no início do século XX, durante a Belle Époque, no contexto brasileiro. Portanto, sua arquitetura reflete uma interpretação eclética e estilizada da estética islâmica, combinada com influências de outros estilos arquitetônicos em voga na época, como o Ecletismo e o Art Nouveau. Essa fusão resulta em uma abordagem única e adaptada da arquitetura islâmica, comprovando novamente que a arquitetura islâmica apresenta tanto uma unidade estilística, quanto a coexistência com influências locais, o que enriquece e estende as possibilidades de pesquisa sobre sua história.

Sobre diferenças e particularidades na construção do Castelo Mourisco, ele é relativamente menor em proporções físicas em comparação com as construções islâmicas encontradas no Oriente Médio. As mesquitas, palácios e outros edifícios islâmicos tradicionais na região tendem a apresentar uma imponência arquitetônica marcante, com cúpulas, minaretes altos e espaços amplos, porém, nunca foi o intuito de Oswaldo Cruz construir um edifício islâmico, apenas utilizar elementos, logo, as diferenças existentes são compreensíveis. Outra diferença notável é a abordagem ornamental. Embora o Castelo Mourisco apresente elementos decorativos característicos da arquitetura islâmica, como cúpulas, arcos em ferradura e mosaicos, eles são adaptados e estilizados para se adequar ao contexto brasileiro. Os mosaicos do pavilhão, por exemplo, têm uma paleta de cores mais vibrante e padrões geométricos mais simplificados em comparação com os intrincados detalhes encontrados nos mosaicos de Alhambra. Além disso, como foi mencionado, o Castelo também possui elementos arquitetônicos que refletem influências de outros estilos, como janelas em estilo neogótico e elementos decorativos Art Nouveau, que se misturam harmoniosamente com os elementos islâmicos. Essa mistura de influências cria uma estética única e particular. Em suma, o Castelo apresenta adaptações estilísticas e influências de

outros estilos arquitetônicos de revivalismo, refletindo a interpretação e a adaptação dessa estética para o contexto brasileiro da época.

No que tange às questões conceituais e filosóficas, as diferenças são marcantes uma vez que originalmente a ornamentação é pensada juntamente ao pensamento cosmogônico do Islã, e no caso do Castelo Mourisco, tudo indica, que os símbolos a serem transmitidos à sociedade brasileira era de grandiosidade e evocação de mistérios, ligados às ciências da vida.

Reflete também o fenômeno do orientalismo, que ganhou destaque no final do século XIX e início do século XX. O orientalismo é um conjunto de representações e interpretações ocidentais sobre o que foi inventado para ser o Oriente, que influenciou diversas áreas, como a arte, a literatura, a moda e a arquitetura. Esse movimento cultural foi impulsionado pela curiosidade e fascínio do “ocidente” em relação às culturas “orientais”, incluindo a islâmica. O orientalismo no Brasil, em alguns casos, foi marcado pelo desejo de buscar referências exóticas e diferentes em contraponto à cultura dominante e às referências predominantes na arquitetura, buscando uma estética diferenciada e uma identidade marcante pela diferença. A arquitetura neomourisca do Castelo Mourisco é um exemplo desse movimento, no qual elementos e influências oriundos do Oriente Médio foram incorporados de maneira a criar uma atmosfera de mistério e encanto, de grandiosidade e de importância a ser atrelada na medicina da época.

Fugindo do destino de muitos de seus contemporâneos, o Castelo Mourisco é tombado pelo IPHAN. O tombamento é um instrumento legal de proteção ao patrimônio cultural, conferindo-lhe um *status* de preservação e impedindo sua destruição, alteração significativa ou descaracterização.

O Castelo, assim, insere-se nesse contexto orientalista brasileiro, representando a materialização dessas aspirações estéticas e culturais. Sua presença no país contribui para a compreensão da dinâmica das trocas culturais e das representações artísticas que permearam a história do Brasil, trazendo consigo um legado valioso de intercâmbio entre diferentes culturas e sociedades. Portanto, ele se torna um testemunho vivo do orientalismo que existiu na cultura brasileira, revelando os anseios sobre o “oriente”, contribuindo, mesmo que de forma muitas vezes questionável, para a diversidade cultural e para a construção de uma identidade brasileira plural e rica em referências históricas.

Além do aspecto estético, o Castelo Mourisco também possui relevância histórica, uma vez que testemunhou importantes momentos da Fiocruz ao longo dos anos, tendo se tornado um símbolo da contribuição da Fiocruz para a saúde pública e a ciência no Brasil.

Diante dessas informações, podemos compreender que o Castelo Mourisco da Fiocruz (Figura 36) vai além de ser apenas um exemplo da presença da arquitetura islâmica no país. Ele representa um marco histórico e cultural, testemunha da troca de conhecimentos e influências entre diferentes culturas ao longo da história. Sua preservação é fundamental não apenas para a valorização do patrimônio arquitetônico, mas também para a manutenção da memória coletiva e para a promoção do diálogo intercultural.

Figura 36. O Castelo Mourisco atualmente.



Fonte: Fotografia de Leonardo Oliveira. Acervo Fiocruz Imagens (Acesso em 13 de jul. 2023)

## REFERÊNCIAS

- ANDE, Edna; LEMOS, Sueli. Arte Islâmica. 1ª Edição. São Paulo: Instituto Callis, 2013.
- ARAGÃO, Henrique. Notícia histórica sobre a fundação do Instituto Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. 1950
- CARDOSO, Cláudia Guedes. Marcas Andaluzes no Rio de Janeiro: A presença da azulejaria de inspiração hispano-mourisca no Pavilhão Mourisco de Manguinhos. Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes) – Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- COSTA, Renato da Gama. 100 anos do Castelo da Fiocruz: criador e criatura. Brasileira Fotográfica. 15 de Maio de 2018. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=11758>>. Acesso em: 20/11/2021
- CURY PARAIZO, R.; NASCENTES CABRAL, M. C.; MUNIZ DA SILVA, E. Arquitetos estrangeiros no Rio de Janeiro no século XX: bancos de dados de objetos culturais. SIGRADI DESIGN IN FREEDOM, dez. 2014
- DARKE, Diana. Stealing from the Saracens: How Islamic Architecture Shaped Europe. 1ª Edição. Londres: C. Hurst & Co., 2020.
- EZQUERRA, Jaime Alvar. Saber Ver: A Arte Mesopotâmica E Persa. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FRANÇA, Renata Reinhofer Ferreira. Arquitetura, imaginário e poder no Palácio do Barão de Nova Friburgo. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_palacio\\_friburgo.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_palacio_friburgo.htm)>. Acesso em 13 de jul. 2023
- FUNARI, Pedro Paulo. Grécia e Roma. 2 Edição. São Paulo: Contexto, 2002.
- GARAUDY, Roger. Promessas do Islã. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- GOMBRICH, Ernst H. A História da Arte. 13. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GRUBE, Ernst J. O Mundo da Arte: Mundo Islâmico. 7. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.
- GUEDES, Claudia Cardoso. MARCAS ANDALUZES NO RIO DE JANEIRO: A presença da azulejaria de inspiração hispanomourisca no Pavilhão Mourisco de Manguinhos. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Janeiro de 2021.

GUZMÁN, Rafael Lopes; et. al. Alhambras: Arquitetura Neoárabe na América latina. 1ª Edição. Neoárabe:

Disponível em: <<https://neoarabe.hcommons.org/category/cap/cap3/>>. Acesso em 13 de jul. 2023

HARRIS, Ana Lúcia N. C.; MONASTERIO, Clélia Maria C. T.. O Pavilhão Mourisco da Fiocruz no Rio de Janeiro - Aspectos históricos, levantamento fotográfico e catálogo da arte geométrica aplicada na arquitetura. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3 jul2010.

Disponível em:<[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/fiocruz\\_mourisco.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/fiocruz_mourisco.htm)>. Acesso em 13 de jul. 2023

HOURANI, Albert. Uma História dos Povos Árabes. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KING, Rachel. Divine Constructions: A Comparison of the Great Mosque of Cordoba and Notre-Dame-du-Chartres. Art History, May 1, 2007.

LEITE, Sylvia. Simbolismo dos Padrões Geométricos da Arte Islâmica. 1º Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LOUMER, Saeid Hasanpour. Quranic Themes and Reflections in Islamic Art and Architecture. Trends in Life Studies, 2014.

MACIEIRA, Ricardo, et al.. Memória da Destruição. Rio: Uma história que se perdeu. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Arquivo da Cidade: 2002

MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. O Restaurante Assyrio é persa...e o Café Mourisco também. O Jornal, Rio de Janeiro, 9 jun., 1921. p. 2.

PICCINI, Andrea. Arquitetura: do Oriente Médio ao Ocidente. A transferência de elementos arquitetônicos através do Mediterrâneo até Florença.Edição 22. São Paulo: Annablume, 2009

PINHEIRO, Paula Moura. Visita Guiada - Convento da Madre Deus, Lisboa. Extrato de Programa Cultural. Produção RTP2, 2014. Disponível em:

<<https://ensina.rtp.pt/artigo/uma-breve-historia-da-azulejaria-portuguesa/>> Acesso em 13 de jul. 2023

PUPPI, Marcelo. Léonce Reynaud e a concepção teórica do ecletismo no Rio de Janeiro. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em:

<[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_mpuppi\\_reynald.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mpuppi_reynald.htm)>. Acesso em 13 de jul. 2023

RAMOS, Renato Menezes (org.). “O Restaurante Assyrio é Persa... e o Café Mourisco também”, de Adolfo Morales de los Rios: Comentários e Anotações. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/persa\\_rmr.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/persa_rmr.htm)>. Acesso em 13 de jul. 2023

RAMOS, Renato Menezes. A Arquitetura Eclética Egíptizante no Rio de Janeiro. III Semana de Pesquisa em Artes, Rio de Janeiro. p.444-452, 2009.

RIOS, Adolfo, Morales de Los. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa285480/adolfo-morales-de-los-rios>>. Acesso em 13 de jul. 2023

SAID, Edward W. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

SOARES, Rosane Bezerra. Tradição versus Modernização na Arquitetura do Rio de Janeiro: Ornamentos Mouriscos. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/arte-decorativa/ad\\_mourisco.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte-decorativa/ad_mourisco.htm)>. Acesso em 13 de jul. 2023

SOARES, Rosane Bezerra. Arquitetura Neo-Mourisca no Rio de Janeiro. In: COSTA, Renato da Gama-Rosa. Caminhos da Arquitetura em Manguinhos. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, Casa Oswaldo Cruz, FAPERJ, 2003, p.77-87

STOUHI, Dima. "A Grande Mesquita de Aleppo: de monumento islâmico a campo de batalha" [The Great Umayyad Mosque of Aleppo: from Historic Islamic Monument to War Battlefield] 10 Ago 2019. ArchDaily Brasil. (Trad. Moreira Cavalcante, Lis) Acessado 6 Fev 2023. <<https://www.archdaily.com.br/br/922245/a-grande-mesquita-de-aleppo-de-monumento-islamico-a-campo-de-batalha>> ISSN 0719-8906 Acesso em 13 de jul. 2023

WANDERLEY, Andrea C. T. O Rio de Janeiro desaparecido – No Dia dos Namorados, um pouco da história do Pavilhão Mourisco em Botafogo. Brasiliana Fotográfica, 2020. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=pavilhao-mourisco>> Acesso em 13 de jul. 2023

## ANEXOS

### GLOSSÁRIO

\*Nota sobre a raiz das palavras no idioma árabe(جذر): Na língua Árabe as palavras são comumente baseadas em alguma raiz trilítera, a raiz por si só traz uma noção semântica vaga, porém quando recebe determinada consoante, vogal longa, vogal breve, ou dobramento de letra radical, (seja em prefixos, sufixos ou entre as letras da raiz) é criada a palavra com sentido próprio. As raízes trilíteras apresentam alguma noção, porém com os morfemas, nasce a palavra com significado determinado.

### LOCAIS

Hamam Banho geralmente público, pode ser privado

Iwan Espaço retangular coberto por um arco que fica na fachada de alguma construção

Madrassa Local onde se estuda. Escola.

Meca Cidade considerada como centro do Islã, local de nascimento de Muhammad.

Medina Cidade para onde Muhammad fugiu da perseguição que sofreu (Hégira, 622).

Mesquita Construção sagrada de prostração.

Suk Grande mercado

### ELEMENTOS ARQUITETÔNICOS

Abóbada Teto em formato côncavo, geralmente ornamentado

Bífore Janela composta por dois arcos divididos por um colunelo

Domo Estrutura arredondada ou circular que cobre uma construção

Kibla Parede voltada para a direção de Meca, onde fica o mihrab.

Maqsura Divisória que fica próxima ao mihrab, feita para proteção

Mihrab Nicho em formato de arco na kibla, geralmente decorado, que indica a direção de Meca.

Mimbar Púlpito onde o imã profere o sermão. Fica ao lado do Mihrab.

Minarete Torre da mesquita por onde são anunciadas as horas das orações.

Muxarabi Elemento para proteção e discríção utilizado em janelas

Sahn Pátio interno encontrado em mesquitas

Tastir Padronagem geométrica retilínea

Tímpano Superfície limitada por arco ou arquitrave superior

## ELEMENTOS DECORATIVOS

Arabesco ou Ataurique Forma de decoração que consiste em uma combinação extravagante de elementos para formar um padrão

Muqarna Série de pequenas abóbadas que formam uma estrutura complexa, em formato de estalactites.

Laceria Entrelaçado de linhas. Geralmente conta com linhas retas.

Sebka Figura repetida até formar um padrão, geralmente flor-de-lis ou forma de palmette.

Rosácea Ornato geométrico circular, cuja denominação provém da semelhança com o desenho de uma rosa

## CALIGRAFIA

Cúfico Simples Kufa, Sul de Bagdá. Linhas retas, escritas em pedra. Desenvolveram-se, posteriormente, oito tipos de cúfico.

Naskhi Ibn Muqla, substituiu o Cúfico. Linhas mais fluidas.

Thuluth Vem de “três” em árabe, é inclinado um terço, exagera alguns elementos do Naskhi.

Taliq Feito para atender necessidades do idioma persa na escrita, possui linhas mais alongadas.

Nastaliq Forma mais elegante do taliq, linhas mais finas.