

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação Estudos Literários

Maria do Carmo Fernandes Nunes Rolla

SE UMA NOVA IMAGEM, SE UMA NOVA PALAVRA:
o diálogo entre *A Linguagem dos Pássaros*, do poeta Attar,
e as imagens de Kamal al-Din Bihzad

Belo Horizonte
Faculdade de Letras / UFMG
2017

Maria do Carmo Fernandes Nunes Rolla

SE UMA NOVA IMAGEM, SE UMA NOVA PALAVRA:
o diálogo entre *A Linguagem dos Pássaros*, do poeta Attar,
e as imagens de Kamal al-Din Bihzad

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários da Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial à obtenção de título de doutor em
Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e
Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e
Mídias (LAM)

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Arbex

Belo Horizonte
Faculdade de Letras / UFMG
2017

*Aos meus filhos, Fernando e Tiago, fonte e
manifestação do amor em minha vida,
memória encarnada de minhas heranças,
minha visão de horizonte sempre em
movimento.*

AGRADECIMENTOS

À professora Márcia Arbex, por seu conhecimento e parceria, sua presença, apoio, rigor e elegância. A Sérgio Rizek, pelo acolhimento e citação de tantas fontes preciosas de pesquisa em um breve telefonema. À Andrea, minha irmã amada, confidente e amiga, meu suporte, minha ponte para outros mundos e essencial ao encontro com a Professora Sheila Canby, diretora do Departamento de Arte Islâmica do Metropolitan Museum de Nova York, a quem agradeço também, profundamente, por todo conhecimento compartilhado, guia seguro dos caminhos percorridos para meu encontro com Attar e Bihzad. À Zé, meu irmão amado, e Gláucia, minha irmã de luz: foram anos de conversas, uma década de pernoites e cafés da manhã com bilhetinhos. Obrigada pela grande paciência de me ouvir contar inúmeras histórias da vida e da pesquisa – a casa de vocês me deu repouso e asas; sem isso, nada seria possível. À Nasrin, minha *jun* iraniana, cujo encontro amigo me fez descobrir que esta pesquisa é de verdade. À professora Maria do Céu pelo despertar do mundo persa, por não me deixar esquecer minha essência e vir comigo. Agradeço também à professora Ana Utsch por informações preciosas relacionadas à plasticidade do livro e à professora Eliana Lourenço de Lima Reis pela leitura minuciosa e sugestivos comentários. Aos queridos Luiz Philipe de Caux e Fernanda Cota Martins Bastos, ex-alunos tornados grandes amigos, pela revisão das traduções feitas, respectivamente, em francês e italiano, nesse trabalho. Também ao amigo e querido professor de inglês, Raoni Araújo, pela revisão dessa língua nas traduções inseridas no corpo do texto. Aos meus pais, por me ensinarem o valor do trabalho, a disciplina e os afetos. À minha mãe, em especial: ainda respiro seu espírito de poesia, e essa inspiração torna sua presença viva eternamente. Aos meus filhos e ao meu marido, Fernando, por tudo e tanto. Olho para vocês e só vejo amor: conseguimos!

RESUMO

Este trabalho visa examinar a relação palavra e imagem na obra *A Linguagem dos Pássaros*, do poeta Attar, associada às iluminuras produzidas pelo artista Kamal al-Din Bihazd para ilustrá-la. Nossa hipótese é de que essa relação distancia-se do modelo ocidental efrástico e apresenta novos paradigmas para se pensar esse diálogo nas artes visuais e verbais contemporâneas. O estudo apresenta os aspectos plásticos e estruturais da arte do livro persa, o funcionamento das oficinas nas quais eles eram produzidos, incluindo a investigação sobre a identidade das imagens e da palavra escrita naquela cultura e, por fim, uma análise do diálogo entre as imagens produzidas por Bihzad e o texto de Attar no referido manuscrito. As descobertas sobre a influência do Sufismo sobre a produção de Bihzad e Attar, a experiência do imaginário como modo de conhecimento, criação e teofania, o papel do leitor como decifrador de uma mensagem são elementos em destaque na conclusão da pesquisa.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the relation word and image in the book *The Language of the Birds*, from poet Attar, associated to illuminations produced by artist Kamal al-Din Bihazd to illustrate it. Our hypothesis is that this relation distances from the ekphrastic occidental model and presents new paradigms to think this dialog in contemporary visual and verbal arts. The study presents the plastic and structural aspects of art in Persian book, the operation of the workshops where they were produced, including the investigation on image identity and written word in that culture and, finally, a dialogue analysis between the images produced by Bihzad and Attar's text in the referred manuscript. The findings about the influence of Sufism on Bizhad's and Attar's production, the experience of the imaginary as a way of knowledge, creation and theophany, the role of the reader as message code-breaker are highlighting elements in the conclusion of this research.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– <i>Hommage à Omar Khayyám</i> - Anselm Kiefer.....	9
Figura 2 – Capa de <i>A Linguagem dos Pássaros</i> (<i>Mantiq al-tayr</i>).....	22
Figura 3 – Frontispício do <i>A Linguagem dos Pássaros</i> (<i>Mantiq al-tayr</i>).....	23
Figura 4 – Página do manuscrito do <i>A Linguagem dos Pássaros</i> (<i>Mantiq al-tayr</i>)	24
Figura 5 – <i>Simorg</i> - Tai Nunes	42
Figura 6 – Exemplos de caligrafia islâmica.....	50
Figura 7– Brasão de Baysungur.....	55
Figura 8 – <i>Coeur</i> - Tai Nunes.....	56
Figura 9 – Afresco com cena de um banquete ritualístico	58
Figura 10 – Exemplo de métodos de ilustrações persas	61
Figura 11 – <i>Batalha entre Timur e o rei egípcio</i>	64
Figura 12 – Exemplo de handscroll chinês.....	66
Figura 13 – Exemplo de handscroll chinês.....	67
Figura 14 – <i>Iskandar decapitando o lobo</i>	79
Figura 15 – <i>A batalha de Ruhham, o paladino, e Bazur, o feiticeiro.</i>	80
Figura 16 – <i>Princesa Humayum observa Humay no portão</i>	82
Figura 17 – <i>Khusrau at Shirin 's palace</i>	83
Figura 18 – <i>Iskandar e os sete sábios</i> - Atribuída a Kamal al-Din Bihzad	86
Figura 19 – <i>Miragem</i> -Tai Nunes	94
Figura 20 – Ruína do Kitabkhana de Rashid-al Din	98
Figura 21 – <i>Buda oferece frutas ao Demônio</i>	99
Figura 22 – <i>O homem livro</i> -Tai Nunes	108
Figura 23 – <i>O mendigo que declarou seu amor ao príncipe</i> - Atribuído a Bihzad	118
Figura 24 – <i>O perfumista</i> - Tai Nunes	125
Figura 25 – <i>Cortejo Fúnebre</i> . Atribuído a Bihzad.	130
Figura 26 – <i>A filha que enterra a mãe</i> - Tai Nunes.....	139
Figura 27 - <i>A anedota do homem que caiu na água</i> . Atribuído a Bihzad.	147
Figura 28 – <i>O julgamento do pavão</i> - Tai Nunes	152
Figura 29– <i>Sheik Mahnah e o camponês</i> . Atribuído a Bihzad	160
Figura 30 – <i>O vôo do pavão</i> - Tai Nunes	167
Figura 31 – <i>A mosca</i> - Tai Nunes	178

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 – <i>Um rufião poupa a vida de um pobre homem</i>	180
Anexo 2 – <i>A conferência dos Pássaros</i>	181
Anexo 3 – <i>Sheik San'an debaixo da janela da donzela cristã</i>	182
Anexo 4 – <i>Sheik San'an e a donzela cristã</i>	183

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
-----------------	----

PARTE I: A LINGUAGEM DOS PÁSSAROS, UM MANUSCRITO

1 - Aspectos plásticos e estruturais.....	18
1.1 - Sufismo e Mundo Imaginal.....	28
2 - Attar e a palavra escrita na Pérsia.....	43
3 - Bihzad e a imagens nos manuscritos persas medievais.....	57
3.1 - Sobre Bihzad e seu legado.....	75
4 - O <i>Kitabkhana</i> : a casa do livro persa medieval.....	95

PARTE II: ANÁLISE DA RELAÇÃO ENTRE O TEXTO DO POETA ATTAR E AS IMAGENS DE KAMAL AL-DIN BIHZAD

5 – Dos princípios metodológicos utilizados na análise.....	109
6 - O enigma do amor entre o rei e o mendigo.....	112
7 - O enigma da morte na história do filho que enterra seu pai.....	126
8 - O enigma da unidade na história do homem que possuía uma longa barba.....	140
9 - O enigma do paraíso no encontro Shaik Manah com o aldeão.....	153

CONCLUSÃO.....	168
----------------	-----

BIBLIOGRAFIA.....	179
-------------------	-----

ANEXOS.....	185
-------------	-----

1 – INTRODUÇÃO



Figura 1—*Hommage à Omar Khayyám*, (Anselm Kiefer) - 2002.
Coleção Particular. Paris.

Emulsão, flores secas, ferro, carvão e chumbo. 241.9 x 131.8
[cmhttp://www.liveauctioneers.com/item/10986214_anselm-kiefer-hommage-omar-khayym2002](http://www.liveauctioneers.com/item/10986214_anselm-kiefer-hommage-omar-khayym2002).
Acesso em Set. 2013.

A imagem que inaugura este texto inaugurou também esta pesquisa, quando, após realizar a defesa de minha dissertação de mestrado¹, sobre o artista alemão Anselm Kiefer, deparei-me com essa obra produzida por ele no ano de 2002, intitulada *Hommage à Omar Khayyam*. Fui, imediatamente, tomada pela curiosidade de saber quem era o homenageado.

Omar Ibn Ibrahim El Khayyam (1040-1120) nasceu e viveu, até sua morte, em Nichapur, na Pérsia. Sua obra mais famosa, a princípio, numa versão completa, compõe-se de mais de quinhentos quartetos de quatro versos, dos quais o primeiro, o segundo e o último rimam entre si, sendo o terceiro branco. Trata-se do *Rubaiyat*, que, na língua persa, significa justamente o plural de *rubai*, que quer dizer quadras, quartetos.

O encantamento inicial gerado pela obra de Khayyam adveio do experimentar de uma intensa potência criadora de imagens mentais no processo da leitura de seu texto: num momento era o olho que lia e, simultaneamente, via imagens. A leitura do *Rubaiyat*, de Omar Khayyam, tornou-me testemunha de que a poesia fala além da palavra e apresenta, desse modo, uma possibilidade que amplia para o infinito o sentido do discurso – essa profusão de imagens mentais projetava internamente a realização inesgotável de um novo mundo:

23

O vasto mundo: um grão de areia no espaço.
A ciência dos homens: palavras.
Os povos, os animais, as flores dos sete climas: sombras.
O profundo resultado da tua meditação: nada.
(KHAYYAM, 2003, p.35)

99

Quando eu não mais viver, não haverá mais rosas, nem lábios vermelhos, nem
vinhos perfumados;
não haverá auroras, nem amores, nem penas:
o Universo terá acabado, pois ele é o meu pensamento.
(KHAYYAM, 2003, p. 111)

Movida pela ebulição de imagens criadas pela leitura dos versos de Khayyam, minha primeira curiosidade, como artista plástica, foi buscar descobrir como eram as imagens persas relacionadas ao período histórico em que sua obra foi criada.

Essa pesquisa visual inaugurou para mim um repertório estético imensamente

¹ Dissertação de mestrado desenvolvida na Escola de Belas Artes da UFMG sob a orientação da Professora Doutora Maria do Céu Diel.

rico de composições minuciosas, apurado na execução dos detalhes da forma e intenso na escolha das cores, dentro do qual a obra do artista Kamal al-Din Bihzad destacou-se imediatamente. Foi então que vislumbrei, pela primeira vez, a hipótese de investigar a identidade da palavra e da imagem na Pérsia medieval, utilizando como referência o poeta Omar Khayyam e o artista Kamal al-Din Bihzad.

Essa escolha parecia ser ideal para estabelecer uma investigação sobre a natureza da imagem e da palavra na Pérsia, bem como para determinar a relação entre elas foi naquela civilização. O foco de interesse nessas questões relacionava-se também, diretamente, com o fato de que, naquele momento da pesquisa, eu estivera realizando inserções de textos poéticos de minha autoria em minhas pinturas e desenhos.

No entanto, em outubro de 2013, três motivos apresentados pela pesquisadora e professora Sheila Canby, num encontro de mais de uma hora, realizado no Departamento de Arte Islâmica do Metropolitan de Nova York, do qual ela é também a curadora, estabeleceram novos rumos para a esta pesquisa: em primeiro lugar, a impossibilidade de relacionar o *Rubaiyat*, de Omar Khayyam, com as imagens do artista Kamal al-Din Bihzad, se considerada a distância histórica e geográfica entre ambos; em segundo, a ausência de referenciais teóricos que atestem que Bihzad tenha ilustrado o *Rubaiyat*; por último, a suspeita de que o *Rubaiyat* é mais uma compilação de versos orais atribuídos a Omar Khayyam do que uma obra de sua própria autoria.

Durante o encontro com a professora Sheila Canby, de valor inestimável para este trabalho, ela esclareceu-me também que apenas duas obras literárias persas foram identificadas como tendo sido, efetivamente, fontes de inspiração para as imagens produzidas pelo artista Kamal al-Din Bihzad: o *Bustan* de Saadi e *A Linguagem dos Pássaros*, de Attar, o qual integra o acervo de Arte Islâmica do Metropolitan Museum de Nova York. Deu-se assim meu primeiro contato com o manuscrito de *A Linguagem dos Pássaros*, copiado em Herat, no ano de 1483, pelo sultão Ali de Meshhed, que trabalhou para o último grande timúride e patrono da arte iraniana, o sultão Husayn Mirza Bayqara (1468-1506).

Tudo isso me fez substituir meu objeto inicial de interesse, Omar Khayyam e sua obra *Rubaiyat*, pelo estudo da obra *A Linguagem dos Pássaros*, do poeta persa Attar, associada às imagens que o ilustram, produzidas pelo também artista persa Kamal al-Din Bihzad.

Nesse contexto que acabo de descrever, ao mesmo tempo que essas escolhas se configuravam como relacionadas à arte do livro persa, um novo mundo conceitual

interferia em meu modo de pensar a imagem e a palavra, até então pensadas sob a perspectiva de uma artista ocidental.

Essa mudança de paradigma a que me refiro está relacionada àquela potência criadora de imagens mentais dos versos de Omar Khayyam, mas não apenas. A manifestação dessa potência, tão própria à poesia em geral, é elevada, substancialmente na Pérsia, pelo uso sucessivo de metáforas.

Segundo a professora Beatriz de Moraes Vieira, em seu artigo “Sutileza e memória: um olhar sobre a literatura persa clássica”, tal prática,

levada ao paroxismo nos meios literários da Pérsia clássica, possibilitou a constituição de um imenso baú de imagens de valor simbólico ou metafórico, efeitos de um *modus operandi* baseado na abstração e na meta-referência, ou seja: quanto mais se elaborou a percepção abstrativa das coisas, mais se recorreu ao uso efetivo da metáfora como operação de linguagem que aproxima cadeias de signos e campos semânticos diferentes, associando de modo inédito dimensões distintas e desestabilizando, desse modo, as articulações da linguagem comum e possibilitando a constituição de sentidos outros. (VIEIRA, 2001, p. 125)

Como veremos neste estudo, a intensidade que experimentamos na percepção da poesia persa – e que se estende a suas imagens – diz respeito também ao modo como aqueles autores manifestavam o simbólico em suas obras. Álvaro de Souza Machado e Sérgio Rizek, no prefácio à edição brasileira de *A Linguagem dos Pássaros*, afirmam que o símbolo para os persas “era entendido não como um sistema de cifras e códigos empregados arbitrariamente, mas como uma linguagem que se utiliza das qualidades intrínsecas das coisas para significar realidades que as transcendem”. (SOUZA, RIZEK in ATTAR, 1987, P. XV). A relação entre a palavra e a imagem insere-se, diretamente, nesse contexto.

Isso se justifica pelo fato de que a maioria dos poetas e artistas persas terem sido adeptos do Sufismo, corrente mística e esotérica derivada do Islamismo, segundo a qual o mundo é essencialmente divino, ou seja, sua forma é configurada por uma unidade criativa da qual participam igualmente Deus e o homem. Sendo assim, toda ação manifesta essa divindade, o que se estende, conseqüentemente, a toda noção de arte. Sobre a influência do Sufismo na literatura persa, assim nos fala a professora Beatriz de Moraes Vieira:

a partir do século XI-XII a literatura do Irã, a poesia em especial, embebe-se de filosofia e mística sufi, a qual deixou uma marca indelével no conjunto da produção literária e cultural da região, tornando-se até mesmo critério de

valor estético. O momento de mais contundente desenvolvimento literário persa se deu, então, sob os auspícios do sufismo que então se expandia, constituindo uma simbiose entre ideal místico e forma poética sem precedentes na história literária. (VIEIRA, 2001, p. 126)

Desse modo, ainda segundo Álvaro de Souza e Sérgio Rizek,

na poesia mística, como nas outras formas de arte, os símbolos utilizados são parte de um meio particular de expressão. As imagens poéticas não são aí meras metáforas, no sentido aristotélico de uma transferência baseada na observação da analogia, e não se busca forjar imagens que expressem uma experiência; as expressões utilizadas pelo místico *são* a forma sensível na qual este *vê* a realidade. O simbolismo, enquanto aparato de suportes sensíveis que possibilitam o acesso ao universo simbolizado, respeita a complexidade da natureza humana, que não é puramente intelectual. Descrever os anjos ou dissertar sobre os atributos divinos seria, no mínimo, abstrato quando ainda não somos anjos nem homens realizados na via espiritual. Na poesia mística, o leitor envolve não apenas sua razão, mas também sua imaginação e sentimentos: torna-se possível assim, uma ascensão integral do homem às esferas superiores. O símbolo aqui é transformador, e não simplesmente informativo. (SOUZA, RIZEK in ATTAR, 1987, p. XV-XVI)

É possível perceber que a presença da metáfora na poesia mística sufi é citada pelos autores Álvaro Machado e Sérgio Rizek como sendo um instrumento de transcendência sobre a forma de simbolizar que extrapola o “puramente intelectual”, ou seja, a metáfora não seria, para os sufis, uma analogia, uma aproximação de sentidos por semelhança. Ao fazer uso de metáforas, uma após outra, o poeta persa instaura no leitor um exercício contínuo pela busca de um novo significado para o que a linguagem comum não consegue abarcar, qual seja, a manifestação do mundo espiritual.

Ao explicar o “baú de imagens de valor simbólico ou metafórico” relacionado à literatura clássica persa, Beatriz de Moraes Vieira parece nos dizer o mesmo, pois a operação que os persas fazem da metáfora, ao aproximarem “cadeias de signos e campos semânticos diferentes” – o que entendo pelo uso subvertido de metáforas em contextos múltiplos, uma após outra – causa tamanho incômodo, que obriga o leitor a experimentar, segundo a autora, da metalinguagem como uma reinvenção do modo de dizer que transcende a linguagem comum - desse modo, novos sentidos são elaborados para o que se julgava conhecer.

Certamente, como pesquisadora ocidental, os conceitos relacionados a esse inesperado uso do símbolo pelos persas na poesia mística configuraram, aos poucos, uma série de reverberações sobre outros conceitos relacionados à percepção estética das diferentes formas de arte, entre os quais está o conceito de narrativa, de recepção,

representação (sobretudo associado à herança mimética – o artista como aquele que imita a natureza) e de criatividade (normalmente associada à liberdade imaginativa como estado antagônico à mimesis).

Ora, se para os persas a palavra e a imagem, na condição de símbolos, no contexto desta pesquisa e conforme as citações acima explicitam, não têm natureza metafórica, no sentido de não serem elementos representativos, de não substituírem um sentido original, talvez sua peculiaridade, como instrumentos de uma linguagem mística, esteja no fato de atuarem como provocadores de um sentido intuitivo que brota da imaginação e do sentimento.

Em termos de linguagem, penso em algo parecido com uma leitura que me emudece e me faz reinventar o meu próprio repertório de palavras, como se o que eu já conheço não fosse suficiente para dizer sobre o que li e vi. Preciso falar de outro modo. Preciso me reinventar para dizer e manifestar assim esse novo sentido percebido, um sentido que transcende o conforto da lógica e da racionalidade estabelecido pela linguagem usual a que me acostumei.

Essa seria a experiência de uma linguagem que nasce da percepção para a percepção, sendo, por isso, da esfera do enigmático, do misterioso, do desconhecido. Assim, o ato de escrever ou criar imagens parece ultrapassar a resposta para a pergunta “o que isto quer dizer?” e assumir, sem mediação, o sentido direto do dito, não porque seja fácil a sua compreensão, a meu ver, mas porque, ao contrário, em consequência de sua natureza, essas imagens e palavras sugerem uma nova forma de recepção cujo compromisso criativo é equivalente ao do próprio artista ou poeta na condição de autores. Quando for possível dizer sobre o que foi lido e visto, estará manifestada a verdade de um mundo.

De que forma a narrativa, como elemento do discurso, se constitui como tal nessa relação? Qual o papel de ambos – palavra e imagem – na identidade desses livros?

Além disso, os textos e as imagens produzidos por esses artistas na Pérsia medieval cintilavam, em relação aos textos e imagens produzidos nos livros do Ocidente no mesmo período, como algo de extraordinário para mim.

De um lado, acostumada à escrita latina nos manuscritos medievais ocidentais, maravilhei-me com a escrita persa, cuja visualidade dos signos sugeria maior complexidade em relação à escrita Ocidental, não apenas pelo estranhamento ou curiosidade que despertavam, mas porque, na relação com o espaço no qual estão inseridos, esses signos, quando assumiam uma forma artística, “desobedeciam” ao

formato linear característico da escrita que utilizamos e manifestavam uma espacialidade original, chegando às vezes a estarem inseridos em composições circulares ou transversais, entre outras. Eram textos que continham uma expressiva força imagética.

Por outro lado, as imagens persas presentes nos manuscritos, especialmente as de Kamal al-Din Bihzad, apresentavam-se, numa roupagem tão laica e cotidiana e – por que não dizer – tão humanas e terrestres, tão próximas da vida que nem mesmo sua complexidade composicional ou a riqueza de detalhes no modo de tratar as formas e o espaço pictórico podem ofuscar. Ao contrário, a transcendência que essas imagens sugerem é dada pela simplicidade que emana do que é singelo e delicado. É como dizer muito com o pequeno.

Além disso, o que a beleza dessas imagens desperta no olhar situa-se na esfera do misterioso, do invisível e do enigmático, mas sua intensidade, como manifestações de uma estética religiosa – e também mística – é muito mais cativante do que as imagens cristãs presentes nas miniaturas ocidentais daquele período, ainda que com toda sua suntuosidade.

Por mais que reconheçamos que a influência religiosa sobre essas imagens e palavras persas, fundamentada nas bases do Sufismo, seja um fator considerável da incidência de poderes ideológicos sobre o que foi a arte naquele tempo e lugar, incluindo o mecenato de natureza política e econômica, seu significado compreende uma totalidade, a totalidade do que denominamos cultura. Nesse sentido, elas tratam de uma concepção de mundo tanto peculiar quanto surpreendente no que representa de alteridade para nós ocidentais.

Mergulhar na arte do livro persa medieval, tendo como guia o texto poético de Attar, *A Linguagem dos Pássaros*, e as imagens de Kamal al-Din Bihzad foi uma busca por compreender essas questões. O desenvolvimento teórico-conceitual que fundamentou a busca pelas respostas a elas relacionadas foi dividido em duas partes:

Na Parte I, *A Linguagem dos Pássaros*, um manuscrito, dividida em quatro capítulos, trataremos da obra *A Linguagem dos Pássaros* e de seu autor, o poeta Attar, das características estruturais, editoriais e plásticas e a influência da mística sufi em sua constituição. Apresentaremos também algumas características da palavra escrita e da imagem na Pérsia, a obra de Kamal al-Din Bihzad, suas inovações estéticas, suas características e seu legado. Por fim, no último capítulo da Parte I, teremos como objeto de estudo a arte do livro na Pérsia, considerando ser ele produzido no *Kitabhana* – a

casa do livro persa onde o objeto livro é submetido à composição plástica e editorial.

Nessa parte, no que diz respeito à arte do livro persa, suas imagens e o funcionamento dos *Kitabkhanas*, recorreremos, predominantemente, aos autores Thomas Lentz e Glenn Lowry, Sheila Canby, Sheila Blair, Yumiko Kamada e David Roxburgh, inclusive no que diz respeito à obra de Kamal al-Din Bihzad. Em relação à palavra e imagem persa, importa, entre outros, a referência de Titus Burckhardt e Aida Hanania (USP).

Sobre o Sufismo, é pertinente citar os estudos de Jordi Quingles e Sylvia Leite (USP), Henry Corbin, Christian Jambet e Mônica Udler Cromberg (USP), que foram referências importantes nas abordagens sobre o Mundo Imaginal intrínseco ao Sufismo.

Todos os conceitos abordados na Parte I servirão de embasamento às análises que serão apresentadas na Parte II, intitulada “Análise da relação entre o texto do poeta Attar e as imagens de Kamal al-din Bihzad”, também composta de quatro capítulos. Nessa segunda parte, trataremos do processo de análise da relação palavra e imagem no manuscrito *A Linguagem dos Pássaros*, tendo como referência o texto do poeta Attar e as imagens de Kamal al-Din Bihzad. Identificamos a existência de uma afinidade temática que aproxima as sub-histórias que compõem os capítulos de *A Linguagem dos Pássaros*, de Attar, que estão relacionadas às imagens de Bihzad, que são o amor, a morte, a unidade e o paraíso.

A abordagem desses temas dentro da mística sufi orienta as análises da relação entre o texto de Attar e as imagens de Bihzad, na seguinte ordem: “O enigma do amor entre o rei e o mendigo”, “O enigma da morte para o filho que enterra seu pai”, “O enigma da unidade na anedota do homem que caiu na água” e, por último, “O enigma do paraíso no encontro do Shaik Mahneh e o aldeão”. Além dos autores mencionados anteriormente, destacamos a importância de William Chittick na compreensão das ideias sufi nessa segunda parte.

É imprescindível reconhecer que o texto “Sutileza e memória: um olhar sobre a literatura persa clássica”, da professora Beatriz de Moraes Vieira, foi a leitura inaugural de todo este trabalho.

Na conclusão, apresenta-se a forma como o modelo de narrativa, o modo de recepção, a presença da criatividade e da representação – ou sua negação – emergem nas imagens e na literatura persa por meio dos estudos da obra *A Linguagem dos Pássaros*, do poeta Attar, e das imagens do artista Bihzad. Também, nesse capítulo conclusivo, são apresentadas considerações sobre a identidade dessas palavras e

imagens.

Todas as traduções dos trechos em língua estrangeira (inglês, francês, espanhol e italiano), salvo indicação contrária, são de minha autoria. Essas traduções, inseridas no corpo do texto, são referenciadas, e os textos originais constam em nota de rodapé.

No entanto, os fragmentos dos textos de Attar, inscritos em *farsi*, nas imagens relacionadas ao artista Bihzad, e que compõem esta pesquisa, foram traduzidos pela *cadbanou* (chef de cozinha especializada na culinária persa), Nasrin Haddad Bataglia, hoje residente na cidade de São Paulo.

O desenvolvimento deste trabalho, bem como a observação e estudo das imagens persas, resultaram na produção de imagens de minha autoria que foram inseridas ao final de cada tópico da pesquisa. A consciência de que a escolha desse objeto de pesquisa dialoga, certamente, com meu modo de pensar a arte é proporcional à certeza de que vislumbrar sua influência sobre a minha produção artística no futuro resulta em uma percepção ainda incipiente, dada a intensidade de seus reflexos sobre o que penso e sou. No entanto, a forma composicional das imagens que apresento aqui, suas cores, detalhes e sutilezas, sem contar o eixo temático que as inspirou, não seria possível sem esse percurso.

Posso dizer que toquei no indizível da tese e, para além dela, através das imagens que produzi. Espero que o leitor, ao vê-las, experimente prazer semelhante ao que os persas sentiam nos *majlis* - encontros nos quais buscavam respostas para o sentido contido numa imagem - e que isso seja complementar ao que Attar e Bihzad sugerem enquanto expressão de conhecimento e contemplação.

PARTE I: A LINGUAGEM DOS PÁSSAROS, UM MANUSCRITO

1 - Aspectos plásticos e estruturais

Enquanto o texto original de *A Linguagem dos pássaros*, do poeta persa Attar, teria sido criado por ele no período clássico da literatura persa, entre os séculos XII e XIII, o manuscrito de *A Linguagem dos Pássaros* ou *Mantiq-al-tayr*, do acervo do Departamento de Arte Islâmica do Metropolitan Museum de Nova York, foi caligrafado pelo sultão Ali de Meshhed e ilustrado, provavelmente, por Kamal al-Din Bihzad, na cidade de Herat, Afeganistão, em 1483, sob a patronagem do último grande timúride e patrono da arte iraniana, Husayn Mirza Bayqara (1468-1506). Dois ou três séculos separam, aproximadamente, nesse manuscrito, o texto original de Attar (século XII/XIII) das imagens atribuídas a Bihzad (século XV).

A importância da poesia para a cultura persa, não apenas como gênero literário, mas como referência de erudição e oralidade, bem como a consequente prática recitativa incentivada como aprendizagem desses textos, sobretudo os clássicos, denotam o motivo pelo qual, dois séculos depois, calígrafos, ilustradores e encadernadores ainda se ocupavam da produção de manuscritos de *A Linguagem dos Pássaros*, do poeta Attar.

Encontramos, por exemplo, na British Library, fragmentos de outros manuscritos de *A Linguagem dos Pássaros*, de origem desconhecida e com ilustrações feitas provavelmente em Herat, no período compreendido entre os séculos XII e XVIII. Também na Staatsbibliothek, em Berlim, há um manuscrito ilustrado do texto de Attar, assim como se encontra em Istambul uma folha de *A Linguagem dos Pássaros*, no Topkapi Museum. Encontramos também uma lista completa de manuscritos relacionados ao texto *A Linguagem dos Pássaros*, elaborada pela pesquisadora Yumiko Kamada (2010), cujas descobertas foram de grande valia para este estudo.

Nenhum desses manuscritos se compara, porém, ao manuscrito de *A Linguagem dos Pássaros* ou *Mantiq-al-tayr*, do acervo do Departamento de Arte Islâmica do Metropolitan Museum de Nova York que, por ser o que se encontra em melhor estado de conservação, é também o mais completo quanto à preservação do texto e das imagens.

Se, por um lado, grande número de manuscritos de *A Linguagem dos Pássaros* comprovam a relevância do texto de Attar, por outro lado, dentro da cultura persa, também se manifestam, como objetos de estudo dessa memória, muitos dos problemas enfrentados naquela época para a produção de um manuscrito. Entre esses problemas,

podemos citar a dificuldade na aquisição de materiais, a distância geográfica entre oficinas de edição, o trânsito, entre elas, de artistas e ilustradores e a consequente produção distinta dos textos e das ilustrações de um mesmo manuscrito, o que parece sugerir que a confecção desses livros se dava de forma isolada, em páginas soltas.

Além disso, a localização dispersa desses manuscritos em diferentes museus espalhados pelo mundo, bem como a incompletude desses exemplares, revela importantes características dessas produções, qual seja, a venda inescrupulosa de suas páginas para colecionadores, sua aquisição parcial ou total como espólio de guerra ou direito de herança, entre outras, como veremos a seguir.

Por todos esses aspectos, conseqüentemente, as pesquisas relacionadas a esses manuscritos estão submetidas a uma extensa diversidade de abordagens, entre as quais, a histórica e a filológica, a editorial relacionada à arte do livro como lugar da imagem, da pintura e da caligrafia, envolvendo as oficinas de produção dos manuscritos e seu funcionamento, os materiais e as técnicas associadas à prática dos artífices, a patronagem das obras, os artistas e seus estilos, segundo abordagens da história da arte, sem contar sua importância como manifestação cultural. Tudo isso determina, obviamente, pesquisa de campo e recursos, como afirma Roxburg:

a dispersão geográfica dos objetos, as hierarquias institucionais e estruturas burocráticas e o simples custo de fazer até mesmo uma fração de cópia das imagens de um só manuscrito disponível para uma audiência maior, ou de obter documentação para pesquisar em casa, criam limitações grandes para tais estudos. O caráter privado de pesquisas em bibliotecas e a conexão pessoal com o objeto de estudo são frequentemente internalizados através de grupos com linguagem própria. Estudiosos falam nos códigos de letras e números dos catalogadores. Eles contam com a memória para se referir a pinturas vistas em lugares remotos, e a reexaminação dessas pinturas só traz mais surpresas – um testemunho de um aspecto do poder da pintura. (ROXBURG, 2000, p.5)²

Desse cenário epistemológico advém o reconhecimento da infinitude de lacunas a serem preenchidas pelos pesquisadores dos manuscritos persas em geral. Nesse sentido, temos consciência de que o que passaremos a descrever sobre o manuscrito A

² “The last two aspects of book study – culture of the field and resources – are easier to identify. The particularities of the manuscript researcher’s experience maintain and reinforce the distance between researcher and readership. The geographical spread of objects, institutional hierarchies and bureaucratic structures, and the sheer cost of making even a fraction of a single manuscript’s images available to a wider audience, or of obtaining documentation for research back home, place tight constraints on their study. The private aspect of the research experience in libraries and a close and personal connection to the object of study is often internalized through sets of private languages. Scholars sepeak in the cataloguer’s code of letters and numbers. They rely on memory to summon up paintings seen in far-flung places, and the reexamination of paintings only brings further surprises, a testament to one aspect of the painting’s power.”

Linguagem dos Pássaros e sobre a arte do livro persa em geral deve ser considerado um universo teórico e conceitual ainda em construção, cujas conquistas se apoiam em renomados especialistas no assunto.

O mencionado manuscrito de *A Linguagem dos Pássaros*, segundo revela a pesquisadora Yumiko Kamada, em seu artigo “A Taste for Intricacy: An Illustrated Manuscript of *Mantiq al-Tayr* in the Metropolitan Museum of Art”, foi comprado pelo Metropolitan de Nova York em um leilão da Sotheby’s em Londres, no ano de 1963. Kamada, citando L.Y. Lenç e sua obra *Paintings from Índia* (1998), sugere haver indícios de que esse manuscrito ou cópias dele possam ter sido comprados na Índia, não apenas pela semelhança entre a ilustração *O mendigo que declarou seu amor ao príncipe* (FIG. 23) e uma das ilustrações da coleção Khalili, que pertencia à dinastia Mewar, na Índia, como também porque o selo que incide sobre a ilustração de Mewar indica sua precedência mongol. (KAMADA,2010, p.132)

Ainda segundo Kamada, em “The *Mantiq al-Tayr* of 1487” (2010), a hipótese de que muitas páginas do texto e ilustrações tenham se perdido ou tenham sido danificadas foi o que, provavelmente, fez os artistas Safávidas adicionarem ou substituírem a encadernação, bem como quatro ilustrações e o frontispício, a fim de reconstruir o manuscrito, deixando-o no formato em que se encontra preservado atualmente. Sendo assim, das oito ilustrações inseridas no manuscrito, apenas quatro são atribuídas a Bihzad, enquanto as outras quatro, reconhecidamente, derivam do estilo desse artista (a Escola de Herat) e teriam sido produzidas posteriormente, já no século XVII, em Isfahan, sob as ordens do safávida Shah Abbas, que presenteou o santuário de Ardabil com o volume completo em 1609. Uma página ilustrada do período timúride ainda está desaparecida.

Esse processo de restauração do *Mantiq al-Tayr* pelos safávidas pode ser confirmado também, segundo Nasrin Haddad Bataglia, pelo carimbo de forma arredondada, impresso nas oito imagens que ele contém, cuja inscrição menciona em *farsi* um atelier ou biblioteca safávida, o que, provavelmente, diz respeito à patronagem de Shah Abbas.

A informação que recebemos sobre *A Linguagem dos Pássaros* do Departamento de Arte Islâmica do Metropolitan Museum de Nova York, da professora Sheila Canby, por e-mail, enquanto realizávamos esta pesquisa, é de que o manuscrito tem 67 folhas, está escrito em papel, e sua capa é de couro adornado em ouro. O verso das capas também é de couro com ornamento floral dourado e painéis em baixo relevo

nas cores laranja, terra, azul e verde. A capa mede 33,2 x 22 cm, e o tamanho das folhas varia, mas, em média, é de 33 x 21, 4 cm. A capa do manuscrito (FIG. 02), feita a pedido do rei Shah Abbas, é descrita no site do Metropolitan Museum, nestes termos:

Esse é um exemplo elaborado do tipo mais comum de encadernação safávida. Baseado no estilo de encadernação Timuride, ele contém um medalhão central, quadrantes e uma borda de painéis. O padrão de estampa foi criado por um molde na superfície da capa feita de couro e papel; primeiro a metade superior da capa foi decorada e, em seguida, inverteu-se o molde de forma espelhada para estampar na metade inferior. O padrão das margens também foi criado assim. O forro interno (*doublures*) é decorado com delicado trabalho de filigrana em couro, definindo compartimentos com laranja, marrom, azul e terra verde.³

Já o frontispício (FIG. 3) de *A Linguagem dos Pássaros*, segundo a descrição do mesmo Metropolitan Museum, também feito a pedido de Shah Abbas,

é composto de página dupla ricamente iluminada e contém as primeiras vinte linhas de orações. As áreas de texto são delimitadas por quatro grandes painéis que contém o título do livro, *Mantiq al-Tayr*, e o nome do autor, Farid al-Din Attar, no cartucho central. Uma inscrição de minuta na borda desses painéis que compõem o frontispício diz que ele foi feito por um famoso iluminador e pintor, Zayn al-'Abidin, em Isfahan, por ordem do Shah Abbas. Há mais quatro painéis verticais na sua composição, cheios de folhas serrilhadas próximas à área de texto. Esses painéis estão rodeados por uma borda meticulosamente disposta que apresenta uma combinação harmoniosa de ouro, azul, verde claro, laranja, rosa e branco.⁴

O texto do manuscrito exemplificado pela figura 4 é persa, escrito no estilo *nastaliq*, estilo de caligrafia persa predominante nos séculos XV e XVI, cuja riqueza imagética dos traços transforma a caligrafia em um poderoso recurso visual na composição dos livros. Seu inventor foi Mir Ali Tabrizi, que viveu na segunda metade do século XIV, como veremos no próximo capítulo. (GRUBER, 1979, p. 11-12)

³ “This is an elaborate example of the most common type of Safavid binding. Based on the Timurid-style binding, it contains a central medallion, quadrants, and a border of panels. The field pattern was created by stamping a mold on the surface of the cover made of leather and paper; first the upper half of the binding was stamped and then the mold was reversed to stamp on the lower half. The border pattern was also created by stamping. The doublures are decorated with delicate leather filigree work dividing compartments with orange, brown, blue, and green ground.” Descrição disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/63.210.67/>. Acesso em Jun 2016.

⁴ “This lavishly illuminated double-page frontispiece contains the first twenty lines of prayers. The text areas are enclosed by four large panels that contain the title of the book, *Mantiq al-Tayr*, and the author's name, Farid al-Din 'Attar, in the middle cartouche. A minute inscription at the edge of these panels says that it was made by a famous illuminator and painter, Zayn al-'Abidin, in Isfahan by the order of Shah 'Abbas. There are another four vertical panels filled with serrated leaves next to the text area. These panels are surrounded by a meticulously arranged lobed band that shows a harmonious combination of gold, blue, light green, orange, pink, and white.” Descrição disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/63.210/>. Acesso em jun. 2016.

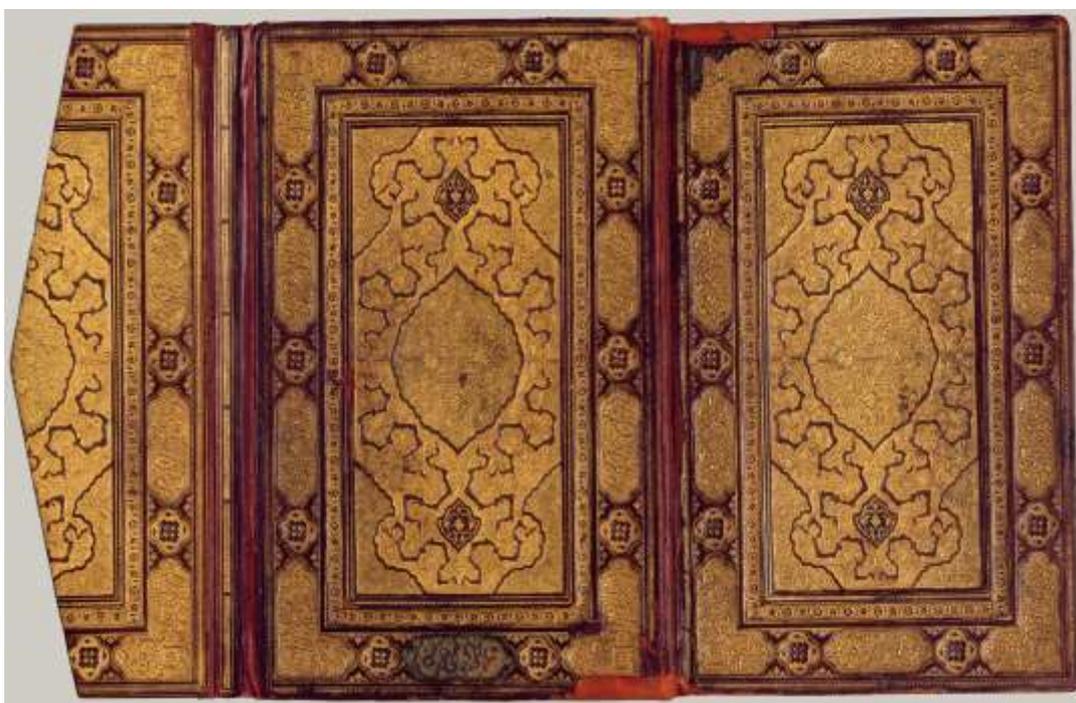


Figura 2 – Capa do manuscrito *A Linguagem dos Pássaros* (*Mantiq al-tayr*). Farid al-Din Attar (ca. 1142–1220). Iran. Isfahan (ca. 1600). Couro, ouro, e cor; esculpido e prensado. 33 x 21.6 cm. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/63.210.67/>. Acesso em Jul. 2016.



Figura 3 – *Frontispício do manuscrito A Linguagem dos Pássaros (Mantiq al-tayr)* Farid al-Din Attar (ca. 1142–1220) Calígrafo: Sultan `Ali Mashhadi (ca.1440–1520) . Iran. Isfahan . Guache e ouro sobre papel. Medium: Opaque watercolor and gold on paper - 32.7 cm X 21.1 cm. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/63.210.67/>. Acesso em Jul. 2016.

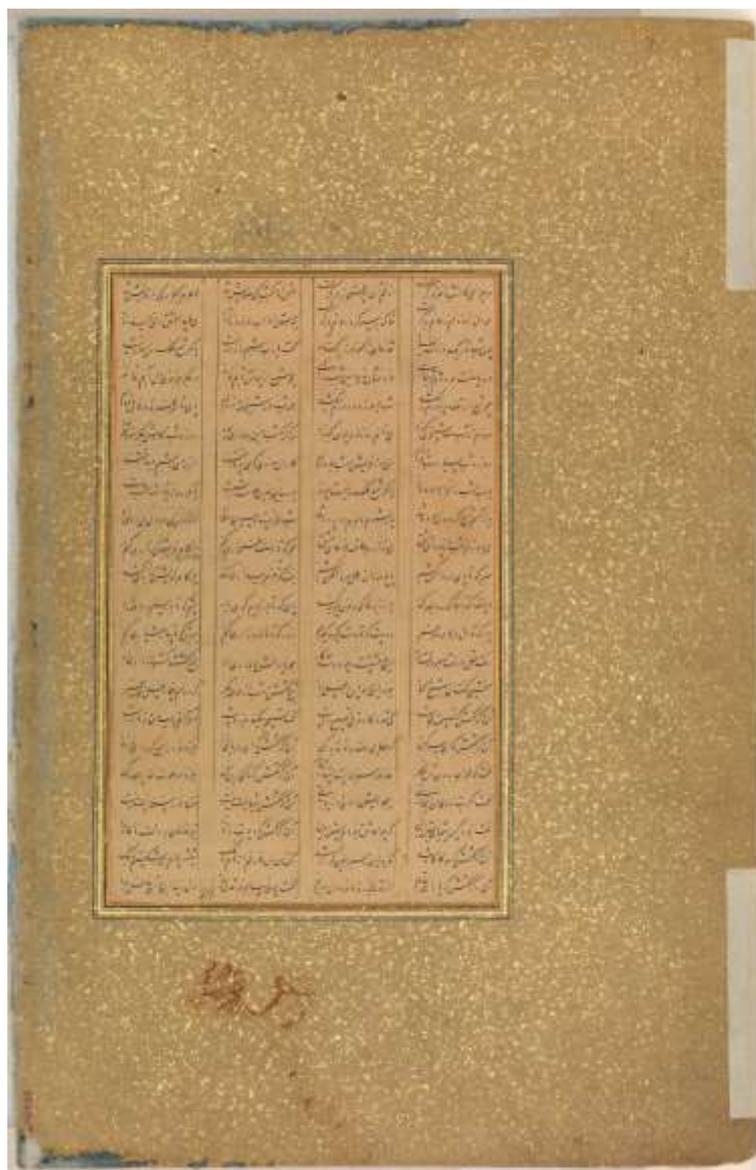


Figura 4 – *Página do manuscrito A Linguagem dos Pássaros (Mantiq al-tayr) Farid al-Din `Attar (ca.1142–1220) .Calígrafo: Sultan `Ali Mashhadi (ca.1440–1520) . Iran. Isfahan. 32.7 cm X 21.1 cm. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/451726> . Acesso em Set. 2016.*

A impossibilidade de efetuar a leitura do texto de *A Linguagem dos Pássaros* em persa foi um imperativo para a escolha de uma tradução para o português que possibilitasse sua compreensão e estudo. Encontramos, no Brasil, a obra de Attar sob o título de *A Conferência dos Pássaros*, em quatro edições em português: a primeira pelo Círculo do Livro (1988), a segunda pela Cultrix (1991), a terceira numa versão adaptada, em desenhos do artista checo Peter Sis, pela Companhia das Letras (2013), e a quarta, pela Marcador de Lisboa (2013).

Com o título de *A Linguagem dos Pássaros*, tal como o manuscrito do Metropolitan Museum de Nova York, *The Language of Birds*, encontramos apenas a edição da Editora Attar, São Paulo (1987), escolhida para desenvolver nossa leitura. Consideramos ser essa edição a melhor opção, por ter sido traduzida para o português com base em uma edição integral em persa e francês feita por Garcin de Tassy e publicada pela Imprimerie Impériale, Paris (1863) que, por sua vez, foi comparada a outras duas traduções inglesas do *Mantic al-tayr*: a abreviada *The Conference of Birds*, de C. S. Nott, da editora Shambala, Londres (1971), e a em versos que Afkham Darbandi e Dick Davis empreenderam à maneira do *masnavi* persa (estilo de organização dos versos), qual seja, *The Conference of Birds*, Penguin Books, Nova York (1984).

Em forma de prosa, a mencionada edição brasileira de *A Linguagem dos Pássaros* contém, além do texto completo de Attar, o “Prefácio dos Tradutores”, no qual Álvaro de Souza e Sérgio Rizek esclarecem aos leitores aspectos fundamentais da obra, como a influência do Sufismo na obra de Attar e as características da poesia mística na Pérsia, “A Aritmologia da Linguagem dos Pássaros”, na qual Amâncio Friaça aproxima, na obra de Attar, a ciência do ritmo na poesia da ciência do número, o “Prefácio de Garcin de Tassy” à edição francesa de 1863 e, enfim, “A Linguagem dos Pássaros”, o “Glossário”, o “Índice Biográfico” e o “Índice Geral”.

A parte do livro que comporta, especificamente, *A Linguagem dos Pássaros* está organizada de acordo com os seguintes títulos: Invocação, Primeira Parte – Apresentação dos pássaros; Segunda Parte – As desculpas dos pássaros; Terceira parte – A travessia dos vales; Quarta Parte – A atitude dos pássaros e, por último, o Epílogo. Consideramos apresentar cada uma delas de forma breve, segundo nossa percepção.

Na Invocação, Attar invoca a inspiração divina e realiza o elogio ao profeta Maomé e aqueles que, após sua morte, governaram o Islã como califas, sobretudo os quatro primeiros: Abu Bekr, Omar, Osman e Ali. Na Primeira Parte – Apresentação dos

pássaros – cada pássaro faz sua autoapresentação antes de seguir em viagem até o encontro com o Simorg. Na Segunda parte – As desculpas dos pássaros –, os pássaros apresentam suas desculpas, elaboram perguntas e argumentos, a fim de se esquivarem da possibilidade de seguir viagem; no entanto, a poupa replica a todos. Na Terceira parte – A travessia dos vales –, conhecemos como se dá o percurso dos sete vales e, na Quarta Parte – A atitude dos pássaros –, temos o relato do que aconteceu aos pássaros ao final da viagem. Por fim, no Epílogo, Attar assume o fato de que o seu livro é um guia místico e que toda sua preocupação ao escrevê-lo esteve concentrada no objetivo de indicar um caminho para o encontro com o divino. Também no Epílogo, encontramos uma menção do próprio Attar ao fato de que, originalmente, a obra era dividida em duas partes: *A Linguagem dos Pássaros (Mantiq al-tayr)* e *As Assembléias dos Pássaros (Macamat uttiyur)*.

A descrição da disposição das partes e capítulos do livro *A Linguagem dos Pássaros* ou *Mantiq al-Tayr*, escrito no ápice do período clássico da literatura persa, já é indicial de sua identidade mística, embora essa característica não seja sua exclusividade. No entanto, é inegável que essa obra, bem como as imagens produzidas por Kamal al-Din Bihzad são, com efeito, indissociáveis do Sufismo, uma corrente mística do Islamismo, cuja origem data, aproximadamente, do século X.

Afinal, de que trata a história de Attar? O que é *A Linguagem dos Pássaros*? De que forma a mística sufi se manifesta em sua obra? *A Linguagem dos Pássaros* narra a viagem empreendida pelos pássaros em busca do seu grande líder, o Simorg. Na descrição da viagem, está também a descrição das dificuldades enfrentadas pelos pássaros ao longo do percurso e, ainda, todas as desculpas que os pássaros darão para não seguir em viagem. Por isso, a história que Attar nos conta tem início com uma pergunta que será o grande mote para o desenvolvimento de sua narrativa: “Não há no mundo país sem rei; como pode ser então que os pássaros não tenham um para governá-los?” (ATTAR, 1987, p. 43)

Movidos pela inquietude dessa pergunta, os pássaros começam a considerar a hipótese de partir em busca de um rei. Attar desenvolve sua história contando as dificuldades enfrentadas nessa busca, os desafios, o envolvimento dos pássaros na execução desse projeto, a escolha de uma liderança para guiá-los ao encontro do rei Simorg e, finalmente, a efetivação do encontro, a chegada.

Sob a justificativa de que “tem inscrito no bico o nome de Deus”, a poupa, com seu penacho imponente sobre a cabeça, apresenta-se como aquele pássaro capaz de

liderar o grupo ao encontro do líder máximo, pois diz saber quem ele é e onde ele mora:

Conheço bem o meu rei, mas não posso ir ao encontro dele sozinha. Se quiserdes acompanhar-me, vos darei acesso à corte desse rei. Libertai-vos da timidez, de toda presunção e de qualquer turbação incrédula. Aquele que deixou a própria visa está liberto de si mesmo, foi libertado do bem e do mal para trilhar o caminho do bem-amado. Sede generosos com vossas vidas e colocai o pé a caminho para chegar à porta desse rei. Temos um verdadeiro rei. Ele habita além do Monte Qaf e seu nome é Simorg; ele é o rei dos pássaros. (ATTAR, 1987, p. 44)

O Monte Qaf é, para os sufis, segundo Jambet (2006, p. 37) , o centro e os limites do mundo ao mesmo tempo. A poupa, por sua vez, é aquela que mata a sede de Salomão em sua peregrinação à Meca. Quanto ao Simorg, ele é o pássaro místico da literatura persa que, naquela língua, quer dizer trinta pássaros (*si-morg*). Metaforicamente, “aquele que não tem *trinta grãos* não tem em si o Simorg”. (ATTAR, 1987, p. 66)

A viagem que a poupa descreve para os pássaros como sendo necessária ao encontro com o rei Simorg não é nada fácil. É por isso que muitos deles, após a autoapresentação que tem lugar na Reunião dos Pássaros, farão perguntas a fim de se certificarem do que enfrentarão. Inventarão desculpas e discursos cogitando, assim, a hipótese de não seguir em viagem. Para cada desculpa que os pássaros inventam, a poupa elabora um contra-argumento sustentado em sucessivas parábolas e histórias, na tentativa de convencê-los de que o melhor é seguir o caminho, por mais difícil que possa parecer.

Após atravessarem sete vales: o da Busca, o do Amor, o do Conhecimento, o da Independência, o da Unidade, o da Estupefação e o do Aniquilamento, apenas trinta pássaros encontrarão o Simorg e, ao vê-lo, perceberão se tratar de sua própria imagem refletida. Encontrar o Simorg é ver a si mesmo, é com ele tornar-se um. Cumpre-se, enfim, o percurso do último vale, de onde é impossível retornar: “A sombra perdeu-se no sol, e eis tudo”. (ATTAR, 1987, p. 232)

Os pássaros peregrinam em direção ao Simorg tal como o sufi busca a unidade divina. O percurso necessário a esse encontro exigirá renúncias, esforços e transformação; no entanto, quando esse encontro finalmente se efetivar, tudo estará dado. O sentido desse aniquilamento ultrapassa a fatalidade da morte, pois morrer, nesse contexto, é comparado à glória máxima – não é uma recompensa, é um presente: tornar-se um com o Simorg.

Está assim manifesto o êxtase da mística sufi na obra de Attar.

É curioso pensar que o grau de influência do Sufismo na vida de Attar o tenha motivado a escrever uma obra reverenciada até nossos dias. Para compreender o que isso significa não basta saber que Attar (e também Bihzad) era adepto da filosofia e prática sufi. É preciso compreender, sobretudo, que ser um poeta e um artista sufi pressupunha, no exercício e na realização de sua obra, manifestar uma percepção de mundo fundamentada em valores místicos. O que ele é, ele faz. É o que tentaremos elucidar a seguir.

1.2 - Sufismo e Mundo Imaginal

O Sufismo é, segundo Jordi Quingles, em sua obra *Persia y los orígenes del Sufismo*, “um termo ocidental formado pela palavra *sufi*, que designa aqueles que praticam o *tasawwuf* – praticar o bem”. (QUINGLES, 2008, p.47)⁵ Segundo William Chittick, em sua obra *Sufism: a beginner's guide*, a visão que o sufi tem da realidade

deriva do Corão e do Hadith⁶, mas isso tem sido ampliado e adaptado pelas gerações de mestres e sábios sufis. Ela fornece um mapa do cosmos que permite às pessoas compreender sua situação em relação a Deus. Ela explica duas coisas: o que é o ser humano e o que ele deve aspirar ser. Ela estabelece uma prática que pode conduzir as pessoas de sua atual condição ao objetivo maior da vida humana ou da imperfeição à perfeição. (CHITTICK, 2008, p.15)⁷

Nota-se que não se trata de religião. O Sufismo não é o sagrado nem o dogmático. É uma prática gnóstica e esotérica, no sentido de uma busca por lapidar a essência interior tendo Deus como guia e direção.

Apesar de considerar que, sem o Islamismo, o Sufismo não seria possível, para o autor Jordi Quingles, o Sufismo seria mais do que um substrato do Islamismo, mas uma camada, relativamente primordial, de uma determinada zona histórico-geográfica que passou por etapas distintas que a obrigaram a revestir-se de outras formas, ainda que

⁵ “Sufismo es, como se sabe, un término occidental formado a partir de la palabra *sûfi*, y esta última designa propiamente sólo a aquellos *mustasawwifa* – los que practican el *tasawwuf* – (el bien obrar) – que han llegado a la realización efectiva.”

⁶ Narrativas sobre os feitos do profeta Maomé.

⁷ “The Sufi view of reality derives from the Koran and the Hadith, but it has been amplified and adapted by generations of Sufi teachers and sages. It provides a map of the cosmos that allows people to understand their situation in respect to God. It explains both what human beings are, and what they should aspire to be. It sets down a practice that can lead people from their actual situation to the final goal of human life, or from imperfection to perfection.”

sempre resulte reconhecida nelas. Quingles esclarece que “relativamente primordial” relaciona-se à ideia de “centros espirituais secundários”, de René Guenón, aqueles estabelecidos em um processo de sucessivas fases, nos quais, uma imagem do centro espiritual supremo primordial ainda pode ser percebida. É a tradição assumindo diversas formas numa estreita relação com as transformações sofridas pelas línguas destinadas a lhe servir de veículo correspondente. (QUINGLES, 2008, p.40)

O Sufismo teria, portanto, segundo o autor, a influência do esoterismo abrahâmico, bem como da doutrina monoteísta fundada na antiguidade iraniana por Zoroastro (ou Zaratustra), qual seja, o Zoroastrismo ou Masdeísmo e, até mesmo, de rituais típicos de religiões xamânicas orientais, de cuja zona histórico-geográfica o Sufismo não escapa. Por sua vez, Chittick (2008, p. 2) sugere que o “Sufismo tem semelhanças com outras tradições, como a Cabala, o Misticismo Cristão, a Yoga, a Vedanta e o Zen Budismo, mas adverte que essas aproximações são ineficientes para compreender o que o Sufismo é”.⁸

Acreditamos ser possível compreender melhor o caráter esotérico do Sufismo, como derivado do Islamismo, por meio da abordagem que Quingles desenvolve na primeira parte de sua obra *Persia y los orígenes del Sufismo*, intitulada “Letra y Espíritu”. Além disso, como veremos adiante, o modo como os árabes entendem o “estrangeiro” e, conseqüentemente, os persas, em muito contribuiu para o reconhecimento da importância da linguagem poética daquele povo.

Citando o autor Jean Canteins e seu trabalho intitulado *Arabe et “Barbare”*, contido no capítulo quatro de sua obra *La Voie des lettres: tradition cachée en Israel et en Islam* (1981), o mesmo Jordi Quingles, por meio da etimologia da palavra “árabe” e da palavra “estrangeiro”(num sentido histórico, o bárbaro), evidenciada nos versos da Sura 41 do Corão, demonstra como a língua árabe, como manifestação da cultura árabe, é indissociável do Islã e de sua compreensão.

Primeiramente, Quingles chama a atenção para o fato de que a expressão “expor claramente”, *fussilat*, em árabe, é repetida nos versos 44 e 3 da Sura 4, de mesmo nome: “E se tivéssemos feito o Corão em língua estrangeira? Certamente nos questionariam: por que não expuseram claramente seus versos?” e “Este é um livro cujos versos estão claramente expostos, um Corão árabe para um povo que sabe”.

⁸ “It may be helpful to suggest that Sufism has a family resemblance with other traditions – such as Kabbalah, Christian mysticism, Yoga, Vedanta, or Zen – but making this connection does not necessarily help us get any closer to Sufism itself.”

Esse termo, *fussilat*, segundo o autor, remete a uma raiz relacionada à ideia de análise, ao expor em detalhes, com clareza. Seu uso corânico é praticamente sinônimo de outro termo que aparece repetidamente: *mubîn*, derivado da raiz *al-bayân*, vinculada à ideia de eloquência, expressão clara e precisa.

Ora, segundo Quingles, Jean Canteins argumenta, em sua obra, que essa mesma clareza (*fussilat*), está relacionada à etimologia da palavra árabe (*a'rabî* - raiz etimológica A-R-B) no sentido de eloquência, vivacidade e clareza referente ao domínio da língua. Por outro lado, seu oposto seria a palavra estrangeiro (*a'jami* - raiz etimológica A-J-M) no sentido de provar, ensaiar, pois as formas derivadas de *a'jami* significam, no âmbito da oralidade, o estrangeiro, inclusive na prática da língua, no sentido pejorativo de “falar erroneamente”, “falar de forma obscura”, “balbuciar” e, até mesmo, “calar”.

À medida que a leitura da obra de Quingles se desenvolve, vemos como, de forma curiosa, o autor relaciona a hermenêutica do Corão a estas palavras: *a'rabî* e *a'jami*. Também percebemos como, indo além, ele nos propõe estabelecer uma analogia com o fato de que o texto corânico pode ser pensado, como lei, como texto árabe: claro e eloquente em sua forma (o que é externo: o exotérico), e estrangeiro / bárbaro, como essência interpretativa, hermenêutica (o que está dentro: o esotérico). Em outros termos, só o povo árabe poderia ter a completa compreensão do Corão.

No entanto, há algo de estrangeiro no Corão. No início de algumas suras, aparecem letras impronunciáveis, impróprias à recitação, que sugerem frestas, orifícios, para que o caráter teofânico do Corão se manifeste ao homem. Seguem-se a essas letras impronunciáveis as parábolas, metáforas e alegorias, como símbolos a decifrar.

Desse modo, mesmo sendo árabe, o Corão é o livro revelado por Deus que, apesar de conter em si mesmo a clareza absoluta por ser escrito em árabe para um povo que domina essa língua, mantém-se exotérico, estrangeiro em sua hermenêutica, pois apenas Deus seria o único a compreendê-lo totalmente. Daí sua escrita por “semelhanças”, o que, como veremos, em breve, relaciona-se com o conceito sufi de Mundo Imaginal.

O Corão é exotérico, pois sua compreensão não é para todos, mas é esotérico em sua dimensão interior. Esse aparente paradoxo carrega, segundo o autor, uma profunda noção de alteridade ao considerar o que é estranho, estrangeiro, justamente como uma possibilidade de transcendência, possibilidade com a qual os sufis se identificam. Esta transcendência, uma vez que está relacionada ao modo como ocorre a junção entre o

caráter exotérico e esotérico dessa religião, é determinante da hermenêutica do Corão, pois, a *Haqiqah* (realidade essencial) da *Shariah* (lei exterior) só é dada por uma mediação, a *Tariqah* (caminho espiritual).

Uma das possibilidades de compreensão do que sejam os sufis, se comparados a outros grupos derivados do Islamismo, como os xiitas ou sunitas, reside no quão distante possam estar, a *Shariah* (a lei) em relação à *Haqiqah* (realidade essencial) o que denota a importância da questão iniciática (*Tariqah*) para a hermenêutica corânica. O domínio absoluto da *Shariah* tende à ortodoxia, e a prevalência da *Haqiqah*, ao contrário, tende ao herético. O que os sufis representam nesse contexto é o equilíbrio entre os três princípios da hermenêutica corânica a serviço da gnose e não do dogma.

Num sentido meta-histórico, o Sufismo é interior ao Islã, a Pérsia, interior ao Sufismo, e, segundo a mesma analogia, a Pérsia é o exotérico, estrangeiro, porque exterior ao árabe e, ao mesmo tempo esotérica na sua relação com o Sufismo. Talvez aqui resida uma justificativa para existência de tantos mestres sufis na Pérsia, tanta influência sufi na literatura e nas imagens persas e a reverência do mundo árabe a esse legado simbólico de intensa natureza espiritual.

É a especificidade no modo de ver o simbólico que determinará, dentro do Sufismo, o surgimento do conceito de Mundo Imaginal que, como veremos, está presente nas obras de Attar e Bihzad. Para melhor compreender a importância desse legado simbólico, de natureza espiritual, na obra *A Linguagem dos Pássaros*, consideramos aprofundar um pouco nossa reflexão sobre a natureza do simbólico para os sufis.

A pesquisadora Sylvia Leite, em sua tese de doutorado intitulada *Simbolismo, o elo perdido: estudo da ciência das letras no Sufismo* (2009), numa abordagem de natureza linguística, argumenta que, se levarmos em consideração a etimologia grega da palavra símbolo, composta pelo radical *ballo* (que significa lançar) e do sufixo *syn* (equivalente ao prefixo latim “com”, que expressa a ideia de reunião, junção), poderemos compreender símbolo como o termo que se refere a “uma realidade que é lançada junto com seu veículo de representação”.(LEITE, 2009, p.13)

No entanto, logo em seguida, a mesma autora admite que o uso do símbolo, atualmente, se transformou em um veículo arbitrário, distanciado da realidade que ele deveria apresentar: “uma logomarca, por exemplo, pode assumir uma forma simbólica tão abstrata que o sentido atribuído a ela acaba por tornar-se uma convenção”. (LEITE, 2009, p.14)

De alguma forma, parece estar ampliado, não apenas o caráter representativo do símbolo, como substituição de uma ideia, um conceito, como também o espaço entre o que ele representa e a coisa representada.

Não por acaso, “o antônimo de *symbolon* é *diábolon* – palavra formada pela combinação do verbo *ballo*, presente na palavra *symbolon*, com o prefixo *dia*, que significa através de, no meio de, expressando a ideia de separação ou divisão.”(LEITE, 2009, 13)

Ora, segundo nossa percepção, a relação entre o conceito etimológico do *symbolon* como aquele que carrega consigo a realidade que representa e *diábolon* como seu antônimo, aquele no qual realidade e representação estão separados, denota uma questão muito pertinente ao Ocidente: a herança mimética na constituição do símbolo.

A *mimesis* opera a distância entre o símbolo e o que está sendo representado, e essa distância é determinante, no Ocidente, à formulação de um significado, uma vez que está relacionada, de forma diretamente proporcional, à imitação do objeto, coisa, conceito ou ideia – quanto menos representativo e mais abstrato, menor a associação direta e maior a dificuldade de entendimento, quanto mais representativo, maior a associação direta e mais fácil o entendimento do que o símbolo significa.

Outro desdobramento parece ser inevitável: quanto mais a distância entre o simbolizado e a realidade por ele representada tende ao infinito, mais próximos estamos da instauração da dicotomia realidade e imaginário. O imaginário estaria num lugar distante do real, lá é permitido representar o irrealizável, o impossível. Imaginar em excesso consiste, na maioria das vezes, tornar, de alguma forma, a solidez de nossa existência porosa, volátil e distante de nós, uma realidade impalpável. Imaginar é associado a uma viagem para fora do mundo considerado “real”.

Essas considerações nos permitem dizer que no Ocidente o processo simbolizador pressupõe uma certa contenção do imaginário, pois tende a servir à compreensão imediata do significado. Em outras palavras, a segurança de compreender o sentido de um símbolo garante o conforto da linguagem que, submetida aos limites da representação, mantém em ordem o controle da realidade.

Assim, tendemos a estar na terra em detrimento do céu, a compreender logicamente, sem recorrer aos mitos, a acreditar na ciência e deixar a religião para os crentes. Damos prioridade ao pensar em detrimento do sentir, separando o corpo do espírito, sem admitir nada, nenhuma instância possível entre estas dualidades e todas as outras. Essas reflexões dialogam com a seguinte abordagem da pesquisadora Sylvia

Leite:

No mundo ocidental civilizado, o pensamento oscila, com raríssimas exceções – que estão localizadas, na maioria dos casos, em correntes filosóficas, psicológicas, místicas ou da Física – entre duas posições opostas e aparentemente excludentes. De um lado, a crença em um Deus que rege o mundo material, mas com o qual esse mundo não interage, tendo em vista a sua condição de absoluto e inatingível. Do outro, a convicção racional de que só é aceitável cientificamente aquilo que se consegue comprovar de forma empírica – o que, em tese, nega a existência real de uma instância divina, confinando-a no plano do imaginário. (LEITE, 2006, p. 104)

Ainda segundo a mesma autora, sob o ponto de vista do filósofo sufi Ibn Arabi,

ao contrário do que pensam os Ocidentais, os extremos representados pelo mundo espiritual e pelo mundo físico, estariam ‘no mesmo lugar, não apenas pela razão óbvia de que ambos encontram-se em posições extremas, mas antes pelo fato de igualmente não admitirem a existência de uma instância intermediária (*barzah*) entre eles’. (LEITE, 2006, p. 105)

O que Ibn Arabi parece sugerir é que os mundos material e espiritual estão em movimento, que existe um deslocamento, um diálogo entre eles, quem sabe uma forma de interface na qual o radicalismo fixo em defini-los como opostos perde totalmente o sentido.

No nosso entendimento, numa aproximação hipotética desse fluxo entre o mundo material e físico de todas as demais dicotomias que, na concepção do simbólico, o Ocidente tende a não apenas instaurar, como também reforçar, talvez fosse possível, sob a luz do Sufismo, vislumbrar para todas elas uma inexistência em suas especificidades extremas e, desse modo, experimentar, onde elas não são nem uma coisa nem outra, o processo simbolizador na essência de sua potência formadora.

Do mesmo modo, segundo Jambet, para Henry Corbin (1903-1978), filósofo, teólogo e professor de estudos islâmicos da Universidade de Sorbonne em Paris, França, “na origem do ser histórico do homem há uma situação hermenêutica ou, ainda, uma fundação da existência da realidade humana, num mundo que é sempre um conjunto de símbolos” e que, sendo assim, seria uma “revelação: simultaneamente, significativa e significado”. Desse modo, o homem seria antes aquele que funda a historicidade “preservando a distância entre a revelação dos significados e o segredo que os funda, ou ainda, preservando o não-saber”. (JAMBET, 2006, p. 21)

Certamente, seu argumento é fruto de uma vida inteira dedicada à filosofia sufi e à sua forma de compreender o mundo por meio de uma “ordem da realidade à qual

corresponde um modo preciso de percepção” (JAMBET, 2006, p. 21), denominada por ele de *Mundus Imaginalis*.

Essa forma de percepção de mundo para os sufis é uma experiência iluminadora advinda do Mundo das Imagens ou *Âlam al-mithâl*, expressão traduzida por Corbin como Mundo Imaginal, e descrita pelo filósofo Avicena⁹, exemplificada na obra do poeta persa Sohrawardi¹⁰ e desenvolvida pelo mestre sufi Ibn Arabi¹¹. Essa experiência iluminadora, mediada pela alma¹², é assim descrita por Jambet em sua obra *A Lógica dos Orientais, Henry Corbin e a ciência das formas*:

[...] na filosofia Oriental, o conhecimento verdadeiro começa com uma iluminação da alma por uma luz vitoriosa (*nûr qâhir*). A alma descobre-se na sua realidade efetiva: ela não é um sujeito oposto ao objeto, como se o conhecimento jamais fosse separado da realidade que ela conhece. Mas conhecer é tornar-se ou voltar a tornar-se lentamente alma. Como? Pela alma que conhece, o real se conhece e toma consciência de si. O conhecimento é iluminação do real na própria realidade, ele é luz refletindo-se na luz. Para isso é necessário que o ser seja uma hierarquia de Luzes, desde a primeira, Luz das Luzes, para além de toda atribuição, de toda apreensão, porque apenas um percurso negativo, apofânico, pode oferecer dela uma apreensão sempre a completar-se. (JAMBET, 2006. p. 40)

Em seu artigo *Mundus imaginalis or The imaginary and the imaginal* (1964)¹³, Corbin explica que escolheu tal terminologia a fim de evitar que, no Ocidente, o Mundo das Imagens pudesse ser confundido ou aproximado, erroneamente, do termo “imaginário”, aplicado no sentido daquilo que é irreal, o que está fora da realidade, que não cabe dentro de nossa existência, o utópico pois, outro termo utilizado pelos autores persas em sua cosmologia, *Ná-Kojá-Abâd* – “país do não lugar” – aproxima-se muito, no Ocidente, à Utopia, a cidade visionária de Thomas Morus. No entanto, segundo Corbin, *Ná-Kojá-Abâd* é tudo, menos uma utopia.

Para compreender melhor o sentido de *Ná-Koja Abâd*, Corbin apresenta um conto de Sohrawardi denominado *The Crimson Archangel* ou algo como *O anjo*

⁹ Abū 'Alī al-Ḥusayn ibn 'Abd Allāh ibn Sīnā – 980d.C Bucara/ Uzbequistão – 1037 d.C Hamadā/ Irã.

¹⁰ Shihāb al-Dīn Yaḥyā Sohrawardī – 1154 d.C Sohrevard/Teerā/ Irã – 1191 d.C Alepo/Síria.

¹¹ Abū Bakr Muhammad ibn 'Alī ibn 'Arabi – 1165 d. C. Múrcia/Espanha - 1240 d.C Damasco/Síria.

¹² O conceito de alma é abordado por Jambet a partir de uma comparação com o conceito de alma para Spinoza. Enquanto para Spinoza a alma é o reflexo da face de Deus, para Sohrawardi, Deus se interpreta sob a feição de um anjo que se torna a feição da alma, sendo que o anjo não é uma substância, mas uma forma imagética exprimindo uma inteligência. (JAMBET, 2006. p. 121-123)

¹³ Esse artigo de Corbin, apresentado no Colóquio sobre Simbolismo em Paris no mês de Junho de 1964, é uma forma resumida de uma obra completa de sua autoria sobre o tema, intitulada *Islam iranién: aspects spirituels et philosophiques*, tome IV, livre 7, Paris: Gallimard, 1971. Sua versão impressa, disponibilizada na internet e aqui usada como referência, data de 1972.

carmim:

O prisioneiro que acaba de escapar da vigilância dos carcereiros, ou seja, que havia deixado, temporariamente, o mundo da experiência empírica, encontra-se no deserto na presença de um ser que lhe pareceu dotado de toda a graça da adolescência e lhe pergunta: “De onde você veio, oh Juventude!” E a resposta é: “Como assim? Eu sou o primogênito do Criador, e você me chama juventude?”. A sua origem dá uma pista à misteriosa cor vermelho-púrpura na qual ele aparece: a cor de um ser que é pura Luz, cujo brilho é atenuado pelo púrpuro crepúsculo da escuridão do mundo das criaturas terrestres. “Eu venho de fora do Monte Qaf. Aqui é onde você estava no princípio e para onde retornará, uma vez que agora está livre de suas amarras”. Então o prisioneiro pergunta: “Quão longa é esta viagem?” Ao que o outro responde: “Você estará sempre voltando do ponto de onde partiu”. (SOHRAWARDI apud CORBIN, 1972. p. 2)¹⁴

Para Corbin, esse conto ilustra a experiência gnóstica em essência, mas não se trata daquela eterna busca de si mesmo tal como “a agulha da bússola tende a voltar para trás”. Constitui, na verdade, uma experiência transformadora, pois quem esteve na Montanha de Qâf, a montanha mística para os persas, jamais retorna dela como a mesma pessoa. Assim como Khezr (ou Khidr, o misterioso profeta, o eterno errante Elijah ou o seu duplo),

o viajante tem que banhar na Fonte da Vida. Aquele que descobriu o significado da Verdadeira Realidade e chegou a esta Fonte. Quando ele emerge da Fonte, é dotado de um Dom equivalente ao da gota de um bálsamo, que destilada no oco de uma mão, exposta ao sol, a atravessa. (CORBIN, 1972.p. 3)¹⁵

Ainda segundo Corbin, é óbvio que a expressão “além da montanha de Qâf”, empregada por Sohraward no conto de *O anjo carmim*, não está relacionada ao que chamamos “onde”. *Ná-Kojá-Abâd*, a terra (*abâd*) do não lugar (*ná-kojá*), é o que todas as cidades místicas, como as cidades de Esmeralda: Jâbarsâ, Jâbalqâ e Hûrqalyâ, representam para Sohrawardi. Por isso não pode ser relacionado a um determinado

¹⁴ “The captive, who has just escaped the watchful eyes of his gaolers, i.e., who has momentarily left the world of sensible experience, finds himself in the desert in the presence of a being who appears to him to be endowed with all the graces of adolescence. He therefore asks him: ‘Whence do you come, oh Youth!’ And the answer is: ‘How so? I am the eldest child of the Creator [in Gnostic terms the Protokistos, the First-Created] and you call me a youth?’ His origin gives the clue to the mysterious purple-red colour in which he appears: it is the colour of a being that is pure Light, whose brilliance is attenuated to a twilight purple by the darkness of the world of earthly creatures. ‘I come from beyond Mount Qaf. This is where you were at the beginning and it is where you will return, once you are free of your shackles’.”

¹⁵ “Like Khezr (or Khadir, the mysterious prophet, the eternal wanderer Elijah or his double) the traveller has to bathe in the Spring of Life. He who discovered the meaning of True Reality has arrived at this Spring. When he emerges from the Spring, he is endowed with a Gift that likens him to the balsam of which a drop, distilled in the hollow of one’s hand held up against the sun, trans-passes to the back of the hand.”

ponto de localização, nem medir esse ponto como uma extensão espacial.

Assim sendo, para chegar até a Montanha de Qâf, o viajante deverá, justamente, atravessar as cidades de Esmeralda: Jâbarsâ, Jâbalqâ e Hûrqalyâ. Nessa ordem, a última delas, Hûrqalyâ, seria como o universo teofânico que

pertence a uma visão em que o intelecto medita a hierarquia dos graus do ser, desde o Um, absolutamente incognoscível, até o mundo sensível, passando por todos os momentos de emanação. No entanto, na continuidade do ser ele introduz uma dissidência, ele dá a ver o Outro no movimento em que se engendra o Mesmo. Ele rompe com toda dialética. A experiência metafísica apresenta-se como gnose, isto é, como um conhecimento salvífico. (JAMBET, 2006, p. 38)

Topograficamente, *Ná-Kojá-Abâd* tem início numa superfície convexa, a Nona Esfera, que envolve todo o Cosmos, tal como Kherz envolve a gota de bálsamo em sua mão. O *Ná-Koja Abâd*, o não-lugar, no qual a experiência mística acontece, não é o nada, é o tudo. Como sugere Corbin, no conto do bálsamo, é um “atravessar”, não no sentido de percorrer um espaço homogêneo, mas no sentido de penetrar o interior, mover-se para o que está dentro. Essa é, sem dúvida, uma experiência sensível.

Mas qual a ligação de *Ná-Kojá-Abâd* com o Mundo Imaginal?

Segundo Corbin, “a tradicional cosmologia dos teósofos islâmicos é caracterizada por uma estrutura formada por vários universos intermediados e de mundos intermediários “além do Monte Qaf”, ou seja, além dos universos físicos, entre os quais, “localizado entre o mundo empírico e o mundo abstrato do intelecto, está o mundo das imagens ou Mundo Imaginal, tão real quanto o mundo dos sentidos e do intelecto”. (CORBIN, 1972, p. 05)¹⁶

Sabemos, portanto, até aqui, que o Mundo Imaginal é uma experiência iluminadora advinda do mundo das imagens ou *Âlam al-mithâl*; sabemos também que não é o imaginário, nem o utópico e que sua localização é intermediária entre o mundo físico e o mundo espiritual para além da Montanha de Qâf. Mas o que caracteriza o Mundo Imaginal? Segundo Corbin, o Mundo Imaginal¹⁷ é,

¹⁶“The traditional cosmology of Islamic theosophers is characterized by a structure consisting of the various universes and intermediate as well as intermediary worlds ‘beyond Mount Qaf’, i.e., beyond the physical universes’. We realize immediately that we are no longer confined to the dilemma of thought and extension, to the schema of a cosmology and a gnoseology restricted to the empirical world and the world of abstract intellect. Between them there is a world that is both intermediary and intermediate, described by our authors as the ‘*alam al-mithal*’, the world of the image, the *mundus imaginalis*: a world that is ontologically as real as the world of the senses and that of the intellect.”

¹⁷ Corbin menciona em seu texto que todos os pensadores do mundo sensível consideram existir Sete Climax tal como na tradicional geografia (conforme divisão feita por Ptolomeu), daí que ele considera o

ontologicamente, tão real quanto o mundo dos sentidos e o mundo intelectual, porém requer sua própria faculdade de percepção, denominação, poder imaginativo, uma função cognitiva e um valor noético tão real quanto o senso de percepção ou intuição intelectual. [...] Um mundo que possui extensão e dimensão, figuras e cores, mas essas características não podem ser percebidas da mesma maneira como se fossem propriedades dos corpos físicos. Não, essas dimensões, figuras e cores, são objeto de uma percepção psico-espiritual. (CORBIN, 1972, p.5)¹⁸

Encontramos também características do Mundo Imaginal no conceito de Ibn Arabi. O filósofo, além de evidenciar a diferença entre o imaginal e o imaginário, localiza o Mundo Imaginal fora do sujeito, como uma realidade autônoma:

O imaginal e o imaginário são duas atribuições da Imaginação (*hayyal*) bem distintas, a tal ponto que cada uma recebe uma designação diferente: uma é inerente ao sujeito que imagina e dele é indissociável (*hayyal muttassir*), e a outra é dissociável (*hayyal munfassil*) do sujeito e possui auto-subsistência. Na primeira, a puramente mental, por sua vez, distinguem-se as imaginações provocadas conscientemente das espontâneas, que aparecem por si, como os sonhos. Na segunda, a imaginação “possui uma realidade autônoma *sui generis* no plano do ser, que é o mundo intermediário, o mundo das ideias - imagem, o *Mundus Imaginalis*. (CROMBERG, 2003, p. 6)

Num primeiro momento, parece inevitável uma comparação com o Mundo das Ideias de Platão; no entanto, algumas questões surgem como fundamentais: a primeira diz respeito ao fato de que o Mundo das Ideias de Platão está vinculado à realidade no sentido mimético, ou seja, a realidade como sua representação; a segunda questão fundamenta-se no fato de que o Mundo Imaginal, conforme explicitado até agora, é, claramente, uma experiência teofânica manifestada para a capacidade imaginativa do homem, não é uma mera leitura simbólica no sentido de representação, é uma presentificação, uma apresentação.

Henry Corbin também aborda essa possível aproximação quando adverte que o mesmo termo, *âlam al-mithâl*, é traduzido para fazer referência a Platão, com uma diferença: quando denota as Ideias de Platão, é sempre acompanhado de uma precisa qualificação *mothol* (plural de *mithâl*): o arquétipo platônico da luz.

Parece haver também, no Mundo Imaginal, algo de arquetípico. No entanto, não

Mundo Imaginal como o Oitavo Clima. ‘For all our thinkers the sensible world of space consists of the seven climes belonging to traditional geography...’(CORBIN, 1972, p. 05).

¹⁸ “A world that is ontologically as real as the world of the senses and that of the intellect. This world requires its own faculty of perception, namely, imaginative power, a faculty with a cognitive function, a noetic value which is as real as that of sense perception or intellectual intuition. (...) a world possessing extension and dimension, figures and colours; but these features cannot be perceived by the senses in the same manner as if they were the properties of physical bodies. No, these dimensions, figures, and colours are the object of imaginative perception, or of the "psycho-spiritual senses.”

seria correta essa aproximação pelo fato de que o Mundo Imaginal é, por sua potência imaginativa; individual, singular e original, porque nada existe sem sua mediação. Em que sentido?

Como experiência teofânica, o mundo é uma manifestação divina interpretada pelo sujeito que é, em si mesmo, o espelho de Deus, porque “passou a conhecer as imagens que Deus criou para si”(CROMBERG, 2003, p. 12), ou seja, há tantos mundos quantos forem os sujeitos. Daí a relação entre o Um e o Múltiplo. Vejamos o conceito de Mundo Imaginal em Jambet:

O Mundo Imaginal é o lugar onde o conhecimento imaginal do anjo é também o conhecimento imaginal da alma que reflete o Um no Múltiplo. O Mundo Imaginal é a instância ontológica na qual se desdobra o Um no Múltiplo das teofanias, onde se agrupam, rumo à unidade possível de atingir, o diverso de suas “faces”. A realidade é imaginação, e a imaginação criadora é criação da realidade. (JAMBET, 2006, p. 42)

A realidade é imaginação, e a imaginação criadora é criação da realidade porque a realidade acaba por se tornar, segundo essa concepção, inexistente, não apenas como instância de vida material, mas como lugar dos acontecimentos, uma vez que o Mundo Imaginal é que a origina. Ela é consequência dele, não o contrário.

O mundo e tudo o que ele contém seriam, então, nada mais que símbolos da Unidade primordial – ou divindade – e, como tais, funcionariam como espelhos que mostram, de forma invertida, o conteúdo que refletem. Ao criar o mundo Deus instaura a distinção, que evolui para a multiplicidade. Ao criar realidades, o homem se conecta com a indistinção e caminha em direção à Unidade. (LEITE, 2009, p. 3)

Toda essa experiência mística não é para qualquer um.

Seria o equivalente a dizer que há tantas realidades quantas forem as subjetividades dos seres, ou seja, a experiência simbolizadora para os sufis é uma elaboração de sentido que o homem, na condição de co-partícipe da criação divina, atribui ao mundo e à existência. Essa co-participação efetiva-se no ato de olhar o mundo como o lugar em que tudo o que existe é a emanção dessa criação: um símbolo dessa mesma criação e cujo sentido será atribuído em acordo com diferentes níveis de compreensão desenvolvidos pelo místico para realizar o acesso ao Mundo Imaginal.

Por esse motivo, acessar o Mundo Imaginal só é possível por meio do coração – *qalb* – que, nesse caso, não está relacionado à imagem estereotipada do que representa nossas emoções, nem limitado ao órgão que nos mantém vivos; “o coração é o lugar da

visão interior, algo semelhante à própria imaginação”(CROMBERG , 2003, p.10). A ele cabe a função cognitiva, é por meio dele que “os dois olhos de Deus”, o ver e o saber, o imaginar e o intelectualizar se encontram.(CROMBERG , 2003, p.05)

É fácil reconhecer que a complexidade da compreensão do que seja o *Mundo Imaginal* vincula-se menos ao conceito de “imaginário” e à ideia de “Deus” do que aos conceitos de realidade, sujeito e mundo, pois é sabido pelo senso comum que o primeiro já atravessa mesmo algo do incompreendido, enquanto o outro não escapa de estar localizado bem fora do que a lógica conseguiria abarcar, mesmo se consideramos apenas a distância geográfica ou ideológica entre as culturas.

No entanto, é instigante a ideia de pensar um sujeito fundado fora do *eu*, um *eu* que nada sabe e não manifesta verdade alguma em si mesmo, um sujeito que, além de universal e divino, manifesta, em toda a sua existência, em seu trabalho, em suas ideias, nos seus afetos, aquela mesma universalidade e aquela mesma divindade. Um sujeito, cuja vontade, naqueles termos, não tem autonomia, pois essa autonomia fere completamente o fluxo a que o *Mundo Imaginal* corresponde.

É instigante a ideia de pensar a realidade inacabada, na qual a história inexistente fora de uma concepção simbólica em constante construção e que nasce antes no sujeito, uma realidade histórica que existe interpretada à luz do divino. Tudo isso difere em muito da concepção de realidade na qual estamos inseridos.

Viver o Mundo Imaginal no Ocidente poderia transformar completamente o mundo, a começar pelas instâncias de poder, pois essa forma de percepção vinculada ao *Ná-Kojá-Abâd* é também fonte de conhecimento que se justifica no lugar “do não saber”. Na vivência do Mundo Imaginal, de tudo o que existe, nada sabemos para, em seguida, tudo a seu respeito elaborar, continuamente, inspirados pelo significado que emana de Deus.

Desse modo, para ter a visão total da realidade como sufi,

é preciso unir o intelecto e a imaginação, o que significaria unir as duas manifestações divinas manifestas na instância intermediária, quais sejam, a incomparabilidade e semelhança. Deus é incomparável por um lado, porque é inalcançável, invisível e indefinível; por outro lado, é semelhante porque é alcançável, visível e definível em sua auto-revelação (*tajalli*), ou seja, ao criar o mundo, dá-se a conhecer nas formas criadas. (LEITE, 2006, p.106)

Não por acaso, o Mundo Imaginal “forneceu aos teósofos místicos as bases para demonstrar a validade dos sonhos e os relatos visionários sobre “eventos no Céu” tanto

quanto a validade dos ritos simbólicos.” (CORBIN, 1972, p, 06)

No caso da arte,

ao contemplar uma imagem, um ícone, os outros reconhecem que é de Deus a visão do artista que criou essa imagem – dependendo sempre da criatividade espiritual (*himma*) investida por este último na sua obra. Possuímos aí um termo de comparação bem exigente para medir a decadência de nossas visões e de nossa arte. (CORBIN apud CROMBERG, 2003, p.13)

Sendo assim, a palavra e a imagem não só como linguagem, mas também como instrumentos de criação, manifestam para os sufis uma pré-existência divina, a instauração de uma presença cujo significado espiritual – *ma’ana* – e a coisa são intrínsecos, assim como deve ser todo tipo de conhecimento. Afinal, trata-se sempre de tornar interior uma informação exterior. Não por acaso, Attar faz uso da mística linguagem dos pássaros em sua obra de mesmo nome:

o conhecimento da linguagem dos pássaros (*mantiq at-tayr*) é a prerrogativa de uma alta iniciação, e os *pássaros* se tornam símbolos de anjos, ou seja, dos estados superiores do ser. Não seria, em absoluto, ilegítimo, pois, identificá-la como estrangeira, ou seja, hermética, tal como, segundo o Corão, o rei Salomão foi instruído na linguagem dos pássaros, o que constitui um favor manifesto. (QUINGLES, 2008, p.30)

Nesse sentido, a obra de Attar, *A Linguagem dos Pássaros*, faz referência a uma língua sagrada que só pode ser tomada como tal por meio de uma revelação; ouvir a voz dos pássaros seria o equivalente a ouvir a voz dos anjos e obter a sabedoria capaz de guiar aquele que ouve para a plenitude da experiência mística. A esse respeito nos esclarece René Guénon (1931):

Assim, lemos no Alcorão: "E Salomão, herdeiro de David; disse: Oh! Aos homens foi ensinada a linguagem dos pássaros (*ullimna mántiqa-t-tayri*) (XXVII, 15). [...] No texto do Alcorão, considera-se que o termo *es-saffât* designa, literalmente, os pássaros, mas é também, simbolicamente, aplicado aos anjos (*el-malá'-ikah*); e, assim, o primeiro verso significa a constituição das hierarquias celestes ou espirituais. (GUÉNON, 1931, p. 01)¹⁹

Guénon, metafísico gnóstico, esoterista e crítico social francês, esclarece ainda, no mesmo artigo, que *A Linguagem dos Pássaros*,

¹⁹ “Así, se lee en el Corán: ‘Y Salomón fue el heredero de David; y dijo: ¡Oh, hombres!, hemos sido instruidos en el lenguaje de los pájaros (‘ullimna mántiqa-t-tayri) y colmados de todo bien...’ (XXVII, 15). (...)En el texto coránico que hemos reproducido como lema, se considera que el término *es-saffât* designa literalmente a los pájaros, pero a la vez se aplica simbólicamente a los ángeles (*el-malá'-ikah*); y así, el primer versículo significa la constitución de las jerarquías celestes o espirituales.”

também chamada de "língua dos anjos", tem na linguagem rítmica sua imagem no mundo humano, porque a "ciência do ritmo", que comporta outras múltiplas aplicações, baseia-se, em última análise, em todos os meios que podem ser utilizados para entrar em comunicação com os estados superiores. Por uma tradição islâmica que diz que Adão, no paraíso terrestre, falou em verso, em outras palavras, a linguagem rítmica. (GUÉNON, 1931, p. 1)²⁰

Originalmente, a leitura do texto *A Linguagem dos Pássaros* resulta, portanto, numa recitação homofônica derivada de uma série de aliterações, ou seja, oferece ao leitor a experiência oral de uma cadência poética, ritmada, como deve ser toda experiência musical e de canto.

Por tudo isso, a constatação da influência do Sufismo na obra de Attar e Kamal al-Din Bihzad foi uma descoberta peculiar por meio da qual compreendemos que, possivelmente, ao compor sua poesia e ao realizar suas imagens, Attar e Bihzad, respectivamente, na condição de sufis, tinham consciência de estar manifestando o Mundo Imaginal em todo pensamento e toda ação que envolveu a elaboração de suas obras.

Se pensarmos a linguagem como uma forma simbólica de compreensão do mundo, os sufis estão diante de um outro mundo, um novo mundo.

A meu ver, o Mundo Imaginal parece instaurar no Ocidente, o lugar da falta.

²⁰ “Nos vemos, pues, reconducidos, como se observará, a lo que decíamos al comienzo sobre el ‘lenguaje de los pájaros’, que podemos llamar también ‘lengua angélica’, y cuya imagen en el mundo humano es el lenguaje ritmado, pues sobre la ‘ciencia del ritmo» que comporta por lo demás múltiples aplicaciones, se basan en definitiva todos los medios que pueden utilizarse para entrar en comunicación con los estados superiores’. Por eso una tradición islámica dice que Adán, en el Paraíso terrestre, hablaba en verso, en decir, en lenguaje ritmado [...]”



Figura 5 – Simorg (Tai Nunes) - 2017

Nanquim, pigmento e goma arábica sobre papel de algodão L'Amatruda Amalfi - 40 X 30 cm

2 - Attar e a palavra escrita na Pérsia

De posse das informações apresentadas no capítulo anterior, acreditamos não ser errôneo afirmar que a obra *A Linguagem dos Pássaros* não poderia ter sido escrita por um autor que não fosse um persa ou por outro poeta que não fosse Attar, aquele que, segundo Álvaro de Souza Machado e Sergio Rizek, no prefácio à edição brasileira de *A Linguagem dos Pássaros*, utilizada como referência nesta pesquisa, era filho de Abu Bekr Ibrahim:

Farid ud-Din Abu Hamad Mohâmmmed, nasceu por volta do ano de 1120 da era cristã nas proximidades de Nischapur, cidade do nordeste da Pérsia. Seu codinome – Attar – isto é, perfumista ou farmacêutico, deve-se ao ofício exercido por seu pai e por ele mesmo, pois se ocupou a vida inteira com o comércio de drogas, perfumes e especiarias. (ATTAR, 1987, p. 18)

Praticante do Sufismo, o que segundo a professora Beatriz Vieira, era comum à produção literária e cultural da Pérsia a partir do século XI-XII, Attar inicia sua vida espiritual como um sufi a partir da seguinte experiência:

Um dervixe apareceu certa vez no umbral de sua loja de perfumes, fitando-o com os olhos cheios de lágrimas. Farid-ud Din ordenou então ao homem que se fosse dali, ao que o andarilho replicou: “Isso não é muito difícil pra mim. Nada levo comigo além deste manto. Porém, e tu, com tuas valiosas drogas? Farias bem em considerar teus preparativos para te pores a caminho”. Segundo outra versão desta mesma história, o mendigo pergunta: “Como irás morrer?”, ao que Attar responde, assombrado: “Da mesma forma que tu”. O dervixe estende-se então sobre o solo, apóia a cabeça em sua escudela e exala seu último suspiro. A partir deste momento, Attar, transtornado, retira-se para um período de contemplação. (ATTAR, 1987, p. 16)

A narrativa da morte de Attar é outro relato lendário a seu respeito. Diz a lenda que dois mongóis, depois de tê-lo capturado, disputavam em dinheiro quanto valeria a sua vida. Tendo um dos mongóis feito uma oferta, observou Attar dizer ao segundo: “Não aceite esta quantia, pois alguém sempre paga mais”. Passado algum tempo, o outro homem ofereceu por ele um pouco de palha, e ele disse a seu algoz: “Venda-me pela palha, pois é tudo que valho”; sendo assim, por impaciência, Attar foi morto em seguida.

Além de *A Linguagem dos Pássaros*, são atribuídas a Attar as seguintes obras: *Memorial dos Santos (Tadhkirat-al-Auliya)*, *O Livro Divino (Ilahi-nama)*, *O Livro dos Conselhos (Pand-nama)* e *O Livro dos Segredos (Asrar – nama)*.

Caracterizada como uma epopeia mística, *A Linguagem dos Pássaros* ou *Mantic al-Tayr*, segundo Garcin de Tassy, foi escrito em forma de um *masnavi*: “o texto persa do *Mantic* compõe-se de quatro mil, seiscentos e quarenta e sete versos do gênero *mathnawi*, isto é, em que os hemistíquios (meio dos versos) rimam juntos, com mudanças de rima a cada verso”. (TASSY apud ATTAR, 1987, p. XXIV)

As principais formas de versos utilizadas pelos poetas persas são o *qasida*, *masnavi*, *ghazal* e *ruba'i*. O *qasida*, ou ode, é um longo poema em rimas simples, geralmente de natureza panegírica, didática ou religiosa. Além do *masnavi*, poesia constituída por dísticos rimados, como toda poesia persa clássica empregada nas narrativas heroicas ou românticas, o *ghazal* (ou ode lírica) é um poema relativamente curto, geralmente amoroso ou místico e variando de quatro a dezesseis dísticos, todos rimados. A convenção do *ghazal* é a introdução, no último dístico, de pseudônimo do poeta (*takhallus*). O *ruba'i* é uma quadra, e um conjunto de quadras é chamado *ruba'iyat* (o plural de *ruba'i*). Finalmente, uma coleção de *ghazals* organizados em ordem alfabética de acordo com as rimas, é conhecido como um *divã*.²¹

Ao longo desta pesquisa, não tivemos acesso a uma obra de *A Linguagem dos Pássaros* original do século XII/XIII, período em que, provavelmente, Attar o escreveu. Conseguimos apenas manuscritos que copiaram o texto de Attar posteriormente, como o manuscrito do Metropolitan Museum de Nova York, que foi escrito em persa (*farsi*) no estilo caligráfico *nastaliq*. Quanto ao estilo, acreditamos, portanto, que Attar tenha feito o mesmo: escrito *A Linguagem dos Pássaros* em persa, no estilo caligráfico *nastaliq*.

Algumas abordagens a esse respeito, realizadas por importantes estudiosos da obra de Attar, servem para reforçar nossa suspeita. A primeira delas está num artigo biográfico sobre Attar, de autoria de B. Reinert, contida na Enciclopédia Iraniana, onde o autor menciona que “Attar traduziu, muito fielmente para o persa, ditados sufis que lhe haviam chegado em árabe.”²²

A professora Beatriz Vieira (2001), realiza importante abordagem sobre a configuração da língua persa após o processo de islamização da Pérsia, no século VII. Segundo a autora, quanto à língua, esse período

é marcado pela rivalidade étnica entre persas e árabes, pela crescente

²¹ Essas classificações podem ser encontradas no artigo *Persian Literature* parte integrante da publicação *Presenting Iran*, do Ministério da Cultura e Artes do Iran, Tehran em 1965. Disponível em: <http://www.iranonline.com/literature/Articles/Persian-literature/>. Acesso em 10 dez. 2016.

²² REINERT, B. “ATTĀR, FARĪD-AL-DĪN,” *Encyclopaedia Iranica*. Disponível em: <http://www.iranicaonline.org/articles/attar-farid-al-din-poet>. Acesso em set. 2016.

autonomia política das dinastias iranianas locais com relação ao poder árabe centrado em Bagdá, e pelo incentivo ao ressurgimento da língua persa como língua de expressão cultural. As mútuas traduções aperfeiçoam e enriquecem ambas as línguas, e seu respectivo universo simbólico-cultural, ampliando as possibilidades expressivas de uma linguagem. [...] Na evolução linguística do(s) persa(s), volta a dominar o dialeto de Fârs, que se torna a forma básica do persa moderno e atual, também chamado de *farsi* ou *dari*. É nessa língua – que passa a ser escrita com caracteres árabicos, incorporando um enorme léxico religioso, filosófico e científico árabe, sem, contudo, perder uma certa identidade – que irá plasmar-se a literatura persa clássica. (VIEIRA, 2001, p. 124)

Ainda segundo Beatriz Vieira, Attar faz parte dos maiores nomes da poesia, da mística e da filosofia persas ao lado de Saadi de Shiraz, Shabistari, Hafiz, Jalal ud-Din Rumi, Djami, “todos grandes artífices da palavra, da imaginação e do pensamento, provocando nos leitores de hoje, e de sempre, grande admiração, quando não perplexidade, ante a força de suas imagens e a beleza de seu discurso”. (VIEIRA, 2001, p. 124)

Também Garcin de Tassy, no prefácio à edição francesa de *A Linguagem dos Pássaros*, no ano de 1863²³, diz que, quando terminou de realizar a tradução do texto de Attar para o francês, teve acesso a uma inscrição tumular encontrada num monumento erguido em homenagem a Attar, próximo a Nishapur.

Garssin de Tassy (Marselha1794/Paris1817) dominava o persa e o árabe e “publicou a versão em persa de *A Linguagem dos Pássaros* no ano de 1857, e sua tradução, em 1863, ambas pela Imprimerie Impériale, Paris”(ATTAR, 1987, p. XXXIV). Ora, se Tassy dominava o persa, e a primeira edição publicada por ele está nessa língua, talvez essas informações somadas àquelas obtidas por meio da leitura da obra da professora Beatriz Vieira e ao fato de que Attar traduzia os ditados árabes para o persa, possam reforçar que a escrita de *A Linguagem dos Pássaros* foi realizada em farsi, a língua persa. Outro aspecto relaciona-se ao fato de ser o farsi a língua oficial da cidade de Nischapur, da província de Khorasan, ao norte do Irã, onde Attar, não apenas escreveu *A Linguagem dos Pássaros*, entre os séculos XII e XIII, mas onde ele também nasceu, viveu e morreu.

O *farsi*, a língua persa, está relacionado à origem do povo persa: os árias, aqueles que ocuparam a região de Parsa, na orla sudoeste do planalto iraniano – daí *farsi*, o nome dado em árabe à língua falada pelos persas, uma vez que na língua árabe

²³ Conforme mencionado anteriormente, essa edição francesa, fundamentou os trabalhos de tradução do texto de Attar para o português, realizada por Álvaro de Souza Machado e Sergio Rizek e que fundamentou nossas leituras do texto de Attar nesta pesquisa.

não existe a vogal “p”. O nome da região, Parsa, e o nome do povo que ali viveu, árias, são a origem da denominação para os persas ou árias. A palavra Irã é, justamente, uma adaptação para a nossa língua do termo utilizado desde a Antiguidade para denominar os persas: *Ērān shahr* (pronuncia-se como *Aryānam xshathra*), ou seja, "reino dos Arya", daí a escolha de seu uso para designação do atual Irã.

Em *A enlevação do Espírito, 600-400 a.C* (1989), logo nas primeiras páginas do capítulo dedicado à Pérsia, intitulado *A Pérsia em seu auge*, os professores David F. Graf (Universidade de Miami), Coral Gables (Flórida) e Steven W. Hirsch (Universidade Tufts, Medford, Massachusetts) e os pesquisadores Kathryn Gleason e Friedrich Krefter afirmam que os ancestrais dos persas, atual Irã, estavam entre os árias e haviam migrado para o planalto iraniano por volta do ano de 2000 a.C. com as tribos indo-europeias que viviam nas estepes da Rússia meridional. Atravessaram o Turquestão e, em seguida, se dirigiram para o oeste junto à extremidade sul do mar Cáspio, seguindo até as vertentes nevadas dos montes Zagros.

Enquanto um desses grupos, os medos, instala-se nos campos ondulados da região noroeste do planalto iraniano, os persas prosseguem rumo ao sul e, após muitas gerações, estabelecem-se numa região que passam a denominar de Parsa, na orla sudoeste do planalto. Cercados ao norte e a leste pelo deserto e, ao sul, por uma sufocante paisagem de areia e cascalho, encontraram, na pequena faixa de terra a noroeste, o suficiente para plantar trigo, irrigados que estavam ali pelos afluentes do Rio Tigre.

Segundo os autores, os conflitos vinculados ao domínio político e econômico dessa região perpassam a história de luta entre medos, lídios e babilônios. Parsa só será destaque quando o grande rei Ciro assumir o poder da região por volta de 559 a.C inaugurando, assim, a dinastia Aquemênida.

Na linha sucessória de Ciro, estão Câmbises, seu filho mais velho, Dario, seu sobrinho distante, depois Xerxes, filho de Dario, até que, por volta de 300 a.C, o Império Persa, dominado por Alexandre, o grande, rei da Macedônia, passa para o domínio Selêucida. A próxima dinastia a dominar o Império Persa será a dos Sassânidas (224-651d.C), cujo líder foi Artaxes I que, enfraquecido pelas lutas de conquista, será derrotado pelos árabes Omíadas, primeiros sucessores de Maomé, por volta de 650 d.C.

Esse breve panorama da história da Pérsia demonstra que reconhecer a vastidão do Império Persa resultante dessas conquistas implica o reconhecimento de que é difícil pensar a língua persa como uma unidade imóvel e estável.

Segundo o pesquisador Fariborz Rahnmoon, em seu artigo “Persian Language and Literature” (2016), embora o nome da língua tenha se mantido até hoje como persa ou *farsi*, a língua persa é classificada em persa antigo, persa médio, persa clássico e persa moderno. Sobre a história da língua Persa; assim esclarece a professora Beatriz Vieira:

Do período pré-islâmico, pouca coisa nos restou em língua iraniana, além dos textos sagrados do zoroastrismo, escritos em avéstico, e algumas inscrições cuneiformes no dialeto da província de Fârs, usado pelos soberanos aquemênidas (formas do persa antigo), ou ainda dos textos do maniqueísmo, compostos em pahlevi sassânida ou médio-persa, vigente entre IV a.C. e X d.C. (VIEIRA, 2001 p. 124)

Vale ressaltar que, após a islamização, a maioria dos países conquistados assumiu as características culturais, a língua e o modo de vida dos árabes; no entanto, a Pérsia, atual Irã, é uma exceção, pois, como visto anteriormente, sempre foi muito respeitada em suas tradições pelos árabes, mas, quanto à língua, o persa moderno, ou *Farsi*, como falado hoje, consiste de muitas palavras de origem não iraniana, incluindo o árabe.

Pensar a passagem da língua persa para a escrita pressupõe compreender o papel da memória na cultura iraniana que,

baseada que esteve nos ensinamentos de Zoroastro (ou Zaratustra), fundamenta o entendimento em geral e o uso da sabedoria pelo bom uso do seu cérebro. Sendo assim, a memória é um valor inestimável que pode ser notado até hoje no Irã e, por isso mesmo, sua importância prevaleceu durante séculos em detrimento da escrita. O bom uso da mente – *Vohumana* – e da audição para memorizar informações, transformou-se num método prático cuja referência está na memória e não nos pergaminhos. (RAHNAMOON, 2016).²⁴

Por isso é possível encontrar frases como “nós reverenciamos a sabedoria adquirida através da orelha” (Hino 6 do Avesta) ou “o tamanho da nossa orelha dá a medida do que entendemos da fala do outro” (no filme *O colar perdido da Pomba*, segundo filme da Trilogia do Deserto, do tunisiano Nacer Khemir, de 1991), que

²⁴ “The Iranian culture was based on the teachings of Zarathushtra, who preached the use of wisdom, as such the general population made use of their brain to a greater extent than may be done even today. For that very reason they had no need for a script. They made good use of their mind -Vohumana- and memorized information acquired through the ear and this was a handy method. They only had to refer to their memory and not to the voluminous scrolls.” RAHNAMOON, Fariborz. *Persian Language and Literature*. Setembro. 2016. Disponível em http://www.iranchamber.com/literature/articles/persian_parsi_language_history.php. Acesso em Jun 2016.

confirmam essa postura atenta do ouvinte nessa civilização.

Foi após a chegada dos persas ao poder, o que ocorre sob a liderança de Ciro, e a consequente inclusão de diferentes culturas que utilizavam a escrita para se comunicar no âmbito de seu extenso império dominado, que a necessidade da escrita surgiu:

Os escribas de Elam e Babilônia foram recrutados e, pela primeira vez, a língua dos persas foi escrita em cuneiforme. Quando os iranianos adentraram o mundo da escrita, usaram sua sabedoria e começaram a aperfeiçoar os métodos existentes e diferentes formas de escrita. Inicialmente, eles usaram as tábuas de argila, como era a prática entre os escribas, como os encontrados na cidade de Susa, que contém o texto persa antigo da carta de fundação do palácio de Dario. (RAHNAMOON, 2016)²⁵

A escrita aramaica com tinta em papiro ou pergaminho foi, gradualmente, adotada pelos persas ou iranianos. Um dos registros que prova a sua utilização é a inscrição sobre o túmulo de Dario, elaborada no persa antigo e escrita em aramaico. Já durante a era Sassânida, foi usada uma forma mais avançada do alfabeto, conhecida como o *Din Dabereh* – constituído de 48 signos, entre os quais constam 14 vogais e 34 consoantes.

Após a conquista árabe, os iranianos organizaram e escreveram a gramática da língua árabe e tornaram-na utilizável. É importante lembrar que a sistematização da língua árabe e o consequente uso de sua escrita pelos persas está intimamente relacionada aos primeiros textos do Corão, o livro sagrado dos muçulmanos, que teria sido ditado por Alá a Maomé e transcrito em árabe, por volta de 650 d.C. A grafia da língua *farsi* faz uso dos signos da escrita árabe acrescida do *ph - cha - jah - gh*, ficando assim configurada a escrita oficial da língua persa.

Como arte da escrita, a caligrafia é considerada a mais nobre das artes do Islã, pois é a materialização da palavra divina. Mencionaremos brevemente alguns aspectos dos caracteres da caligrafia islâmica para, em seguida, abordarmos seu vínculo com o sagrado.

²⁵ “After the Persian came to power and with the expansion of the Empire and the inclusion within their realm, of various cultures that used writing to communicate, the need for communication by writing arose. The scribes of Elam and Babylon were recruited and for the first time the language of the Persians were written in the Cuneiform script. (...) So when the Iranians entered the business of writing they used their wisdom and started improving on existing methods and forms of writing. Initially they used the clay tablets, as was the practice among the scribes, like the ones found at Sush (Susa), which contains the Old Persian text of the foundation charter of the palace of Dariush (Darius).” RAHNAMOON, Fariborz. *Persian Language and Literature*. setembro. 2016. Disponível em http://www.iranchamber.com/literature/articles/persian_parsi_language_history.php. Acesso em jun. 2016.

Segundo Ernst J. Grube (1979), no volume *Mundo Islâmico*, “o cúfico, inventado em Kufa, sul de Bagdá, acentua os traços verticais dos caracteres e foi usado durante os cinco primeiros séculos do Islã em arquitetura, cópias do Alcorão, tecidos e cerâmicas”. (GRUBE, 1979, p. 11)

Na figura 6, são apresentados seis exemplos de caligrafia islâmica. Na ordem de sua aparição na figura, os três primeiros são variações do cúfico: o cúfico simples, o cúfico folheado, que apareceu no Egito durante o século IX e que tem os traços verticais terminando em folhas lobuladas ou meias-palmas, e o cúfico floreado, no qual motivos florais e espirais são adicionados às folhas ou meias-palmas. Esse último tipo de cúfico parece ter sido também desenvolvido, segundo Grube (1979, p. 11), no Egito durante o século IX, atingindo seu ápice sob o domínio dos Fatímidas (969-1171).

Os exemplos quatro, cinco e seis, na ordem sucessiva aos cúficos demonstrados, dizem respeito, respectivamente, segundo o mesmo autor, ao *nashki*, que, a partir do século XI em diante, substituiu o cúfico, cuja invenção é atribuída a Ibn Muqla, que viveu em Bagdá no século X, seguida do *thuluth* ou *thulth* – que exagera as formas do *nashki* em seus traços verticais e horizontais, cuja invenção é também atribuída a Ibn Muqla, e o *nastaliq* que, derivada de um estilo caligráfico denominado *taliq*, é considerado a forma de escrita cursiva mais bonita e elegante da Pérsia.

Conforme visto anteriormente, o *nastaliq* veio a ser o estilo de caligrafia persa predominante nos séculos XV e XVI, cuja riqueza plástica transforma a caligrafia em um recurso visual tão imagético quanto as figuras na composição dos livros. Seu inventor, segundo Gruber, foi Mir Ali Tabrizi, que viveu na segunda metade do século XIV.

O impacto visual da caligrafia persa é indiscutível, assim como sua importância e peculiaridade como manifestação estética, mas ela não se resume a isso. A caligrafia, para os islâmicos em geral, é uma prática espiritual, uma forma de ascese.

Ao longo da história da Pérsia, em coleções, álbuns e tratados literários relacionados a calígrafos e seus trabalhos, encontram-se referências e conselhos quanto às técnicas implícitas no ato de escrever e na tarefa do calígrafo. Além disso, são muitas as fontes que nomeiam a caligrafia como arte, além do Corão.



Figura 6 – Exemplos de caligrafia islâmica.

In.:GRUBE, Ernst J. Mundo Islâmico. In: O mundo da Arte. 1979,p.12.

Disponível em: <http://onematopeias.blogspot.com.br/2011/07/arte-islamica-e-de-encher-os-olhos.html>.

Acesso em Maio 2016.

Segundo Roxburg (2008), atribui-se a Ali b. Abi Talib, quarto sucessor, primo e genro de Maomé, o seguinte aforismo: “Qualquer escriba, em nome de Deus, o clemente, o misericordioso, entrará no paraíso sem questionamentos”, assim como é considerado anônimo este outro: “Eu recomendo a você a beleza da caligrafia, entre as chaves da sobrevivência”.

Há também aforismos herdados da influência grega, como este atribuído a Euclides: “A escrita à mão é uma geometria espiritual que revela o significado do corpo como instrumento”. Existem ainda outros aforismos anônimos, constantemente repetidos, como “A caligrafia é a linguagem das mãos e a tradição da eternidade”. (ROXBURG, 2008, p. 279)

Assim sendo, o ato de escrever pressupõe uma totalidade espiritual que se manifesta na vida do calígrafo, que deverá atravessar três etapas de aprendizado até que possa ser considerado como artífice da caligrafia: primeiramente, a prática visual (*mashq-i nazari*), depois a prática com o cálamo (*mashq-i qalami*) e, por último, a prática imaginativa (*mashq-i khayali*), sendo esta última a mais importante.

Até que possa alcançar a prática imaginativa, segundo Roxburg (2008, p. 284, 285, 286), o calígrafo observa e contempla o trabalho de seus predecessores a fim de compreender o modo como esses mestres compunham sua escrita, de forma a obter a harmonia ideal do desenho. Em seguida, passa ao *mufradat* – o exercício de unir uma letra à outra e, quando terminam essa etapa, estão prontos para o *mufredat* – exercício no qual testarão sua capacidade de compor as formas das letras, combinadas em linhas e, em seguida, em linhas sucessivas, até obter uma ordem visual satisfatória do texto. Os calígrafos repetem o *mufradat* e o *mufredat* ao longo de toda sua vida, a fim de alcançar continuamente a habilidade desejada.

O resultado do último estágio de aprendizado de um calígrafo, a prática imaginativa, é o que será capaz de identificá-lo como autor de um texto e pode ser definido pelo estilo particular que esse artista desenvolve na união de uma letra à outra (*madd, mashq ou kashida*) e do aparato de que dispõe para inserir os pontos e traços que apresentarão os valores fonéticos e as vogais.

As etapas do aprendizado do calígrafo comprovam que o caráter visual da escrita é predominante para os persas, mas constitui também uma ascese do próprio fazer que forma o calígrafo e ao mesmo tempo sua obra: trata-se de arte. Assim como nos ideogramas chineses, o corpo do calígrafo persa é um instrumento a serviço da escrita. Ele revela as potências mentais do calígrafo, cuja preocupação em relação ao ofício não

se restringe aos aspectos formais e técnicos. Ao final de sua formação, o calígrafo torna-se apto a escrever, mas, sobretudo, adquire a consciência de que fazer isso é mais do que, simplesmente, registrar um texto a ser lido, é determinar uma forma de leitura.

Podemos estabelecer um paralelo entre o que as caligrafias persa, chinesa e japonesa têm de singular, no que diz respeito à espacialidade do texto. Nessas culturas a experiência espacial da escrita propicia ao leitor uma experiência de leitura que extrapola a lógica linear a que a escrita Ocidental nos submeteu.

Essa linearização da escrita no Ocidente seria também, segundo a pesquisadora Anne-Marie Christin, responsável pelo esvaziamento da força simbólica da palavra escrita como um signo inscrito, pois reduziu a leitura a uma operação de simples transposição fonética. Nesse sentido, é como se o sistema da escrita tivesse esquecido aquela potência divinatória que continha originalmente quando o ato de ler esteve também associado ao ato de ver. Essa natureza visual da escrita pode ser observada no mito de surgimento da escrita que o artista chinês do século IX, Tchang Yen-yuan, citado por Anne Vandier-Nicolas em *Esthétique et Peinture de paysage em Chine* (1982), descreveu em sua obra *Li tai ming-houa ki* e que Christin nos apresenta em *L'image écrite ou la déraison graphique* (2009) :

Ts'ang Kie tinha quatro olhos. Ele olhou para as imagens suspensas no alto. Depois disso, emparelhou os traços de tartarugas e aves, e fixou a forma dos primeiros caracteres escritos. A criação já não pôde mais então, esconder seus segredos, e é por isso que do céu caiu uma chuva de grãos. Os espíritos malignos não puderam mais esconder sua forma e também os demônios começaram a uivar à noite. Naquele tempo, a escrita e a pintura tinham o mesmo corpo, e ainda não haviam sido diferenciadas. Os padrões das figuras tinham sido recém-criados e ainda estavam rudimentares. Não havia nada que pudesse transmitir as ideias, razão pela qual surgiu a escrita. Não havia nada que pudesse fazer aparecer as formas assim expressas, por isso surgiu a pintura. (CHRISTIN, 2009, p. 89).²⁶

Na condição de leitor, Ts'ang Kie compreende o texto na totalidade do espaço que o contém. Ele lê relacionando as formas que vê quando contidas dentro de um espaço que, além de contê-las num tipo de registro, transforma o ato de ler numa

²⁶ “Ts'ang Kie avait quatre yeux; il regarda en haut les images suspendues. Ce après quoi, il apparia les traces des tortues et des oiseaux, et fixa la forme des (premiers) caractères d'écriture. Alors la création ne put plus cacher ses secrets, et c'est pourquoi, du ciel tomba une pluie de grains. Les esprits mauvais, ne purent plus cacher leurs formes, aussi les démons se mirent à hurler la nuit. En ce temps-là, l'écriture et la peinture avaient même corps, et n'avaient pas encore été différenciées. Les normes des figures venaient d'être créées et restaient encore sommaires. Il n'y avait rien qui pût transmettre les idées, c'est pourquoi il y eut l'écriture. Il n'y avait rien qui pût faire apparaître les formes ainsi exprimées, c'est pourquoi il y eut la peinture.”

associação de significados que só é possível no arranjo que aquela mesma espacialidade define e mantém.

Pensar que no Ocidente só é possível ler de forma linear significa, para Christin, reduzir o ato de ler a uma racionalização que não leva em conta essa essência espacial que a leitura continha originalmente e que a autora denominará de “pensamento da tela”.

Reconhecer a importância do pensamento da tela é, antes, compreender que algo ali escapa à hegemonia do real e solicita uma copresença que “retorna o espectador não à realidade de contatos entre seres figurativos na tela, mas em sua própria memória, onde mitos e verdades são interpenetráveis de forma inextrincável”. (CHRISTIN, 2009, p.29). No pensamento da tela, autor e espectador se fundem fazendo surgir um leitor para o qual é indispensável a percepção do intervalo entre o que foi inscrito e a superfície que o acolhe.

Se a escrita primordial nasce de uma inscrição manifesta sobre um suporte, o que está em jogo é o modo como essa escrita operou as instâncias do visível dentro de seu sistema em diferentes civilizações.

É possível encontrar na obra *L'image écrite, ou la déraison graphique*, de Anne Marie Christin, menção à influência da configuração circular dos mapas geográficos japoneses sobre a composição de sua escrita. A experiência visual desses mapas submetia o leitor a movimentos giratórios em seu entorno e convidava, até mesmo, à inevitável imersão do corpo que olha dentro do espaço mapeado:

Os antigos mapas japoneses nos surpreendem [...] pela multiplicidade de orientações sob as quais são desenhados os signos cartográficos e as construções que eles contêm. Para ler esses mapas, devemos girá-los várias vezes se eles são pequenos e girar em torno deles se eles são grandes (os grandes mapas são colocados sobre tatames, não fixados em paredes). É que a mesma pessoa não deve olhar todo o mapa de uma só vez, mas, sucessivamente, as diferentes partes. Em certos casos, o mapa é projetado para que várias pessoas, localizadas, cada uma em um lado diferente, possam vê-lo ao mesmo tempo. (CHRISTIN, 2009, p. 164)²⁷

Nesse sentido também muitas vezes, é exigido do leitor islâmico que gire seu

²⁷ “Les cartes japonaises anciennes nous surprennent [...] par la multiplicité des orientations selon lesquelles sont dessinés les signes cartographiques et les bâtiments. Pour lire ces cartes, on doit les tourner plusieurs fois si elles sont petites, tourner autour si elles sont grandes (les grandes cartes étaient posées sur les tatamis, non apposées au mur). C'est que la même personne n'est pas supposée regarder toute la carte à la fois : elle en regarde successivement les diverses parties. Dans certains cas, la carte est dessinée de manière à ce que plusieurs personnes situées chacune d'un côté différent puissent la regarder en même temps.”

corpo em torno da imagem escrita ou gire o texto em si, como ocorre, por exemplo, para efetuar a leitura do Brasão de Baysungur (Herat, 1425), representado na próxima página (FIG.7), descrito nos seguintes termos por Lentz e Lowry:

Auto-afirmativa e absoluta, esta declaração de realeza aparece em uma página do *Nasayih-i Iskandar* (Os Conselhos de Alexandre), um tratado ético que delinea os princípios do ofício estatal para os governantes islâmicos. Em contraste com um fundo azul brilhante e contido em círculos dourados, finamente desenhados, os aforismos giram em torno de um medalhão central pulsante e representam um mantra de poder monárquico. Atribuído a Aristóteles contendo ditos de Alexandre, o Grande, o livro descreve um mundo peculiar, idealizado e abstrato em que o bom governo e a estabilidade política são a prerrogativa e o resultado do governo principesco. Esse é, precisamente, o mundo que Timur (1338-1405) e seus descendentes, o grande senhor da guerra, procuraram criar em seu império que atravessou a Ásia Central e o Irã, no final dos séculos XIV e XV. (LENTS, LOWRY, 1989, p.12)²⁸

Em torno da rosácea central, distribuído nos oito “círculos dourados, finamente desenhados”, é possível ler o seguinte texto:

O mundo é um jardim para o Estado dominar. O estado é o poder constituído pela lei. A lei é a política administrada pelo rei. O rei é um pastor auxiliado pelos exércitos. Os exércitos são assistentes financiados através de impostos. Os impostos são o sustento coletado pelos súditos. Os súditos são os escravos advindos da justiça. A justiça é aquilo pelo qual a retidão do mundo subsiste. (LENTS, LOWRY, 1989, p.12)²⁹

A natureza desse texto, inserido de forma circular no espaço que o acolhe, é um convite ao leitor para que efetue uma leitura performática. Talvez seja necessário girar o corpo em torno dele ou girar o papel com as mãos de modo a tornar possível a leitura dos oito preceitos ali inscritos em belíssima caligrafia.

Desse modo, a experiência espacial do calígrafo é transferida para o leitor.

O pensamento da tela estende, assim, os seus efeitos no corpo.

²⁸ “Self-affirming and absolute, this statement of kingship appears on a page in the *Nasayih-I Iskandar* (The counsels of Alexander), an ethical treatise that outlines the principles of statecraft for Islamic rulers. Set against a brilliant blue background and enclosed in finely drawn gold circles, the aphorisms revolve around a pulsating central medallion and represent a royal mantra of power. Attributed to Aristotle and containing sayings ascribed to Alexander the Great, the book describes a closed, idealized, and abstracted world in which good government and political stability are the prerogative and result of princely rule. This is precisely the world that the great warlord Timur (1338-1405) and his descendants sought to create in the late fourteenth and fifteenth centuries in their empire that spanned Central Asia en Iran.”

²⁹ “The world is a garden for the state to master. The state is power supported by the law. The law is a policy administered by the king. The king is a shepherd supported by the army. The army are assistants provided for by taxation. Taxation is sustenance gathered by subjects. Subjects are slaves provided for by justice. Justice is that by which the rectitude of the world subsists.”



Figura 7 – *.Brasão de Baysungur .(Nasayih-i Iskandar)*
 Herat. D.H.829.1425In: LENTZ, Thomas, LOWRY, Glenn W. *Timur and the princely vision: Persian art and culture vision in the fifteen century.*1989. p. 12.



Figura 8 – *Coeur* (Tai Nunes) - 2016
Pigmento e goma arábica sobre papel de algodão L'Amatruda Amalfi - 40 X 30 cm

3 - Bihzad e as imagens nos manuscritos persas medievais

Profundamente marcado por lutas travadas em nome de conquistas territoriais, disputas políticas e religiosas, o antigo Império Persa, restrito hoje aos limites geográficos do atual Irã, fundamenta-se na força da oralidade e da tradição que, a partir da invasão árabe nos anos 600 de nossa era, é acrescida da fidelidade à religião islâmica e de posturas iconoclastas. No entanto, as imagens estão inseridas nos seus manuscritos. Para compreender o trabalho de artistas como Kamal al-Din Bihzad, consideramos realizar um breve percurso pela história da pintura nos manuscritos nessa cultura.

As primeiras inscrições rupestres no território berço da civilização persa datam, segundo Habibollah Ayatollahi (2003, p.06), de 9000 anos a.C. Essas inscrições assemelham-se, nesse período, àquelas encontradas no Ocidente contendo cenas de animais e de caças em cavernas como as de Kamarband bem como as de Sarsokham, Hamyan, e Dusheh na província de Lorestão, situada nos Montes Zagros, Irã.

Segundo Firouzeh Mirrazavi (2009), em seu artigo, *Persian Miniature*, algumas pinturas murais, a maioria delas descoberta ao norte do Rio Eufrates, exibem cenas de caça cuja posição dos cavaleiros montados em seus animais remetem às miniaturas que serão realizadas posteriormente.

Essa herança de pintura parietal sobre as miniaturas é mencionada por Sheila R. Canby, em seu livro *Persian Painting*, no qual a autora cita os afrescos sassânidas datados entre o sexto e sétimo séculos de nossa era. Em Panjikant, serve como exemplo o afresco de um banquete ritualístico, datado, aproximadamente, do século VII (FIG.9).

[...] os afrescos do sétimo ao nono século, encontrados em Pianjikent, na Transaxônia revelam uma tradição de pintura de parede, já estabelecida no período de Sassânida (terceiro ao sétimo século). Os afrescos incluíam episódios de narrativas bem conhecidas que provavelmente eram recitados nos mesmos aposentos em que apareciam. Assim, as pinturas teriam servido como uma referência visual. Esse tipo de arranjo poderia ter acostumado as pessoas a ver imagens durante a audição ou, mais tarde, ler uma história. (CANBY, 1993, p.09)³⁰

³⁰ “[...] seventh- to ninth-century frescoes found at Pianjikent in Transoxiana reveal a tradition of wall-painting, already established in the Sasanian period Third to seventh century. The frescoes included episodes from well-known narratives which were probably recited in the very rooms in which they appeared. Thus, the paintings, would have served as a visual reference. This type of arrangement could have accustomed people to viewing pictures while hearing, or later reading, a story.”



Figura 9 – Afresco com cena de um banquete ritualístico. Pyanjikent. Século VII-VIII AD. Disponível em: http://warfare.uphero.com/Persia/Sogdian_murals_from_Panjakent-6-8C-4.htm. Acesso em Jul. 2016.

Para Canby, essa prática seja talvez um dos motivos que influenciaram o surgimento das imagens nos manuscritos persas bem como na produção de textos alusivos à existência de manuscritos ilustrados antes dos sassânidas – tratados científicos, livros de fábulas, histórias e lendas ficcionais. (CANBY, 1993, p.09)

Além de pinturas murais, encontramos na história da pintura persa, datados, aproximadamente, entre os séculos VIII e X, azulejos, jarros e pratos de cerâmica, baldes de bronze com inscrição de imagens figurativas, seja de animais, motivos florais, seja de humanos. É possível encontrar também registro de esculturas antropomórficas e zoomórficas sem deixar de mencionar a presença de formas geométricas e arabescos.

Quanto a pintura persa nas páginas dos manuscritos, como veremos a seguir, está relacionada à arte do livro, um universo peculiar e instigante como depositário da relação palavra e imagem.

Levando em consideração a historicidade, as ilustrações que estruturaram esta pesquisa foram produzidas para o manuscrito do livro *A Linguagem dos Pássaros*, em Herat, por volta do ano de 1483, sob a dinastia do império timúride estabelecido sob a liderança de Timur, conhecido no Ocidente pelo nome de Tamerlão, cujo maior legado está vinculado às artes.

No entanto, já no século XIV, no auge do período clássico da cultura persa, ao longo da dinastia Jalayiride³¹, uma das dinastias islâmicas da era maometana, o número de produções de manuscritos ilustrados havia aumentado consideravelmente. Esses manuscritos assumiram aos poucos uma nova identidade estética que, dos poucos detalhes decorativos utilizados anteriormente, como o uso de plantas e animais, passa a conter informações vinculadas ao universo cotidiano de seus patronos, resguardadas por elaborados arabescos e margens decoradas em ouro. Segundo Thomas Lents e Glenn Lowry,

A ideia de pintar imagens nos textos de poesia lírica floresceu durante o final do século XIV, entre dinastias iranianas ocidentais, principalmente de origem Turco-Mongol, particularmente a Jalayirides. Essas imagens pré-timúrides são diferentes de tudo o que havia sido feito antes, mas os impressionantes refinamentos introduzidos sob o patrocínio timúride, transformaram essas novas imagens para que viessem a representar a tranquilidade, o brilhantismo e a iluminada beleza e perfeição com que os príncipes viam seu próprio mundo. As qualidades visionárias da pintura poética timúride, muitas vezes obscurece a simplicidade e clareza da estrutura das imagens, fundadas nos dispositivos espaciais e de composição das pinturas executadas para dinastias iranianas ocidentais. (LENTS, LOWRY, 1989, p. 115)³²

³¹ Sobre a pintura jalayiride, fazemos uma abordagem mais ampla na página 77 deste estudo, item 3.1: *Sobre Bihzad e seu legado*.

³² “The idea of painting pictures in texts of lyrical poetry blossomed during the late fourteenth century

As imagens que compõem os livros persas eram de pequena dimensão e ilustravam manuscritos e álbuns. O fato de assim se constituírem está longe de significar uma composição simplificada das formas; ao contrário, é necessário se debruçar sobre essas imagens por horas, pois, por sua delicadeza e pequena escala, essas miniaturas despertam no espectador um olhar cuidadoso, encantado pelo imperativo da busca e do encontro dos detalhes oferecidos pela imagem, que vão sendo desvendados como numa escavação delicada de formas e cores. O olhar é exigido em seus limites e hipnotizado por uma belíssima complexidade.

Em muitos momentos nessa pesquisa, a apreensão das formas inscritas, cuidadosamente, nas imagens pesquisadas, exigiu o uso de instrumentos óticos de ampliação da imagem – tais como a lupa.

Curiosamente, existe uma natureza acadêmica da pintura do manuscrito timúride presente em métodos de ilustração que tende ao ideal de uma execução perfeita, com características formais unificadas, o que determinou “uma nova noção de criação artística; nem espontânea, nem romântica, mas uma imagem pré-fabricada, aquela que caracteriza uma pintura para ser inserida nos manuscritos”. (LENTS, LOWRY, 1989, p. 176-177)

Essa natureza acadêmica pode ser explicada como a repetição dos desenhos que compõem essas pinturas, que muitas vezes são decalcados, copiados e transferidos de uma pintura para outra, seguindo os modelos dos primeiros mestres, o que os faz manter um padrão de semelhança que se repete tanto para os elementos singulares da composição quanto para uma cena ou composição completa. Essa prática pode sugerir, talvez, que os artistas trabalhassem juntos ou trocassem entre si informações e padrões estéticos.

among western Iranian dynasties mainly Turco-Mongol origin, particularly the Jalayirides. These pre-Timurid pictures are unlike any seen before, but the breathtaking refinements introduced under Timurid patronage further transformed these new images to the point where they came to represent the tranquil, brilliantly lit realm of beauty and perfection the princes saw as their own world. The visionary qualities of Timurid poetic painting often obscure the simplicity and clarity of the painting's structure, based on spatial and compositional devices from paintings executed for western Iranian dynasties.”



- 1a. "Humay before Humayun's Castle" from a *Dizvan* of Khwaju Kirmani copied at Baghdad in 1396 (British Library, London, Add.18113, f. 18b).
- 1b. "Khusraw before Shirin's Castle" from a *Khamisa* of Nizami copied for Shahrukh ibn Timur at Herat in 1431 (State Hermitage, Leningrad, VR-1000, f. 112a).
- 1c. "Khusraw before Shirin's Castle" from a *Khamisa* of Nizami copied for Ismat al-Dunya, wife of Muhammad-Juki ibn Shahrukh, at Herat in 1445-46 (Topkapi Sarayi Library, Istanbul, H.781, f. 73b).
- 1d. "Khusraw before Shirin's Castle" from a *Khamisa* of Nizami copied at Isfahan(?) in 1463 (Chester Beatty Library, Dublin, Ms.137, f. 66a).

Figura 10 – Exemplo de métodos de ilustrações persas. LENTZ, Tomas, LOWRY, Glenn. *Timur and the princely Vision, persian art and culture in the fifteenth century*. 1989. p. 376.

Thomas Lentz e Glenn Lowry assim descrevem essas imagens:

Esta pintura de tão poucas inovações, praticamente desprovida de grandes saltos, caracterizada pela uniformidade, equilíbrio, composição coerente e impecável precisão técnica, não é fruto de inclinações artísticas pessoais, mas de uma concepção de pintura que envolveu a integração de um restrito conjunto de imagens estereotipadas na composição. O processo estético congelou ambos: imagem e estilo: ao invés de mãos livres, o artista tímúride, ilustrando um manuscrito, operava sob restrições de tema, expressão, escala, narrativa, exigência e vocabulário. Sua função criativa era determinada por sua habilidade de manipular efetivamente os métodos de ilustração ditados pelo manuscrito. (LENTS, LOWRY, 1989, p. 176)³³

Vemos, conforme exemplificado na figura 10, que o cenário que acolhe os demais elementos que compõem a obra, mantém em comum a referência da arquitetura e do jardim. Deste modo, a primeira ilustração, datada de 1396, que trata da chegada do príncipe Humay ao portão do castelo da princesa Humayun, história de amor narrada no livro *Diwan* do poeta Kirmani, serve como base inspiradora para as demais cenas, datadas respectivamente de 1431, 1445-46 e 1463, que apresentam composição praticamente idêntica no que diz respeito à localização do castelo e do cavalo do príncipe dentro do espaço cênico.

A única variação diz respeito à relação palavra e imagem. A primeira imagem não acolhe nenhum texto dentro de seu espaço composicional, ela é absoluta na página. A segunda imagem apresenta um texto inserido dentro de seu espaço composicional superior, à direita. Já a terceira imagem contém um texto centralizado, e a última imagem está contida entre dois fragmentos de texto, um na parte superior e outro na parte inferior, o que, como veremos em breve, são formas comuns à inserção dos textos dentro do espaço destinado às imagens contidas nas páginas dos manuscritos.

Como são raras as descrições históricas dos ambientes da corte em documentos escritos, a presença da arquitetura nessas cenas pictóricas são, ao mesmo tempo, um espelho indicial da geografia urbana e natural edificada naquele tempo pelos governantes tímúrides e a manifestação de um ideal possível para a realidade cruel do deserto.

³³ “How is one characterize this painting of so few apparent innovations, one virtually devoid of the bold formal leaps that characterized much of pre-Timurid painting? Its uniformity, balance, compositional coherence, and impossibly precise technique were not so much derived from individual artistic inclinations as from larger conception of painting that involved integrating a restricted set of stereotyped images into a composition. This aesthetic process froze both image and style; rather than exercising a free hand, the Timurid artist illustrating a manuscript operated under constraints of subject, expression, scale, narrative requirement, and vocabulary. His creative role was determined by his ability to manipulate effectively the methods of illustration dictated by the manuscript.”

É comum também a apresentação de cenas que evocam a dramaticidade dos campos de batalha, de inimigos vencidos, de membros da casa real, festejando em meio aos jardins floridos ou fazendo a corte, cavalos em movimentos contorcidos que, elegantemente, sustentam a bravura dos cavaleiros, como, por exemplo, na *Batalha entre Timur e o rei egípcio*, pintura conservada no Palácio de Guistan, Teheran, Irã, atribuída a Bihzad, datada de 1515 (FIG. 11).

As composições em geral, são definidas em planos sucessivos que acolhem mais de um acontecimento, mas nossa percepção da cena pode também ser guiada pelo posicionamento dos personagens. O distanciamento que seria mantido entre personagem e plano, no que se refere a profundidade, não é levado em consideração pelo artista persa se consideramos como referência a ilusão de espacialidade dada pela perspectiva no Ocidente, ou seja, a forma como a imagem persa nos convida a adentrar o espaço pictórico é definida pela profusão dos detalhes - não percorremos a imagem pela profundidade, mas “entre” - o que significa que o olhar percorre a imagem pela complexidade das cores e das formas minuciosas, e é por isso que não estamos de fora a observar, não somos meros espectadores. O imperativo é o da imersão cuidadosa do olhar.

As composições pictóricas estão, portanto, fundamentadas em planos sucessivos que acolhem personagens e figuras inalteradas em tamanho na relação que deveriam estabelecer com o espaço em que estão inseridas, se levássemos em conta, por exemplo, que uma cena mais próxima do espectador tende a conter elementos em tamanho maior do que uma cena que está mais distante do espectador, como definido pelo princípio da perspectiva espacial.

Também no que diz respeito à relação forma/fundo, é comum ao artista persa fazer uso de uma abertura por onde as formas avançam para fora da margem que delimita a composição, como se violassem, desse modo, a regra de enquadramento da cena definida pelo escriba com o uso do *mastar*: “um quadro com fios ligados através de um eixo perpendicular ao eixo vertical” (ROXBURG, 2000, p. 05)³⁴, que formavam, assim, um guia de quatro colunas verticais pautadas. O *mastar* era também utilizado para marcar na página o lugar exato onde o escriba realizaria seu trabalho, mas também onde seriam inseridas as imagens dentro da página.

³⁴ “[...] *mastar* (a board with cords attached across it perpendicular to the vertical axis).”



Figura 11 – Batalha entre Timur e o rei egípcio. Palácio de Guistan. Teheran. Irã. Atribuída a Behzad, 1515. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Behzad_timur_egyptian.jpg. Acesso em Set. 2016.

A margem definida pelo *mastar*, além de estabelecer um limite para o evento pictural, definiria também, tal como o papel da moldura para Alberti no mundo Ocidental,³⁵ a fronteira entre o que está fora e o que está dentro desse espaço: fora dela estaria o mundo real, já o que está dentro dela, pertenceria a outro mundo, o mundo das imagens. Sua ruptura, quase uma regra para os artistas persas, denotaria, portanto, segundo explicitado no filme *Les jardins du Paradis* (1997), produzido por Alain Jaubert, em parceria com o Museu do Louvre e a Biblioteca Nacional da França, a inexistência de uma intenção representativa fidelizadora do real nas pinturas persas, nas quais

as imagens perguntam todo o tempo sobre a validade de sua natureza mimética, prova disso é a presença de um enquadramento aberto por onde algumas das figuras avançam para fora da composição, como se questionassem se a forma dos personagens e do mundo representados poderiam passar para o mundo real, afinal, as margens mantêm em seus devidos lugares dois mundos distintos: o real e o da representação.³⁶

A função do espaço nas pinturas persas é, portanto, essencial, mas não apenas para aquela cultura, não apenas no aspecto de sua expansão para fora dos limites definidos pelo *mastar* para a inserção das imagens nas páginas, mas também na configuração do que determinamos chamar há pouco, da experiência do olhar por entre as formas que compõem o espaço pictórico.

Se retomarmos o conceito do pensamento da tela, da pesquisadora francesa Anne-Marie Christin, abordado no capítulo anterior, ou seja, de que não devemos considerar apenas a importância das figuras inseridas dentro do espaço pictórico (ou dos signos inscritos nas diferentes formas de escrita), mas também e igualmente o espaço entre tais figuras e signos e, ainda, que é esse espaço que possibilita potencializar a concepção do sentido que emana dessa relação, compreenderemos o quanto também as pinturas chinesas influenciaram os persas.

³⁵ "A arte italiana, e sua vocação retórica, não só definiu a prática da tradição central dos artistas ocidentais como também determinou o estudo de suas obras. Quando me refiro à concepção da arte na Renascença italiana, tenho em mente a definição albertiniana do quadro: uma superfície ou painel emoldurado a certa distância do observador, que olha através dele para um segundo mundo ou um mundo substituto.[...] Trata-se de uma arte narrativa. E a ubíqua doutrina 'ut pictura poesis' era invocada para explicar e legitimar as imagens através de sua relação com textos prévios e consagrados". (ALPERS, 1999. p. 27)

³⁶Tais aspectos da pintura persa são apresentados em *Les jardins du Paradis*. (Filme). Produção do Museu do Louvre, Bibliothèque Nationale de France, La Sept-Art e Pallete Productions. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yOBYj7Tgy9o>. Distribuição Sinapse. 1997.



Figura 12 – Exemplo de handscroll chinês: *Liu Chen and Ruan Zhao Entering the Tiantai Mountains*. Zhao Cangyun (Chinese, active late 13th–early 14th century) Yuan dynasty (1271–1368) Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.494.1/>. Acesso em Set. 2016.



Figura 13 – *Exemplo de handscroll chinês: Six Horses*. Artista desconhecido. China Séc. XIII – XIV. Nanquim e cor sobre papel - 46.2 x 168.3 cm. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.363.5/>. Acesso em set. 2016.

Segundo Christin, nos *handscrolls* (pinturas chinesas em formato de rolos), exemplificados nas figuras 12 e 13, “a experiência fundadora da paisagem é o vazio, o intervalo, graças ao qual toda comunicação entre uma determinada superfície e o mundo que a transcende é suscetível de se abrir”. (CHRISTIN, 2006, p.76)

Na Pérsia, o espaço pictórico entre as figuras, preenchido por delicadas cores, exerce o mesmo papel, além de guiar o pensamento e o olhar para uma pausa que une, aglutina e dá sentido ao todo, como será possível notar nas imagens produzidas por Bihzad para *A Linguagem dos Pássaros*, que analisaremos na Parte II deste estudo.

A influência da pintura chinesa está também presente no modelo de montanhas, nuvens e árvores, na inexistente preocupação com a perspectiva, nas formas onduladas, no formato das rochas, na configuração dos pássaros, no sinuoso tratamento das flores, na composição onírica das paisagens, na distribuição dos personagens e formas nos planos da composição, na delicadeza do traço, entre outros, conforme demonstram os exemplos das próximas páginas. (CANBY, 1993, p. 62-63)

No que diz respeito à recepção, nas miniaturas persas, o ponto de vista é sempre elevado, como se víssemos a pintura de cima, algo como um ponto de vista divino, ou seja, o olhar que no Ocidente tende a um ponto fixo definido pela perspectiva pelo termo “ponto focal”, nas miniaturas persas tende à expansão. Do mesmo modo, se a perspectiva Ocidental seria o divino como algo inalcançável, pois as linhas que definem a composição dentro do princípio da perspectiva tendem ao infinito, nas imagens persas, é o olhar divino que torna possível ver a imagem.

Em outras palavras, segundo Burckhardt,

Geralmente a miniatura persa – consideramos aqui suas melhores fases³⁷ – não pretende representar o mundo exterior, tal como se oferece comumente aos sentidos, com todas as suas dissonâncias e variações. O que ela, indiretamente, descreve é a “*essenze immutabili*” (*al- 'Ayan Ath-Thabita*) das coisas que fazem com que um cavalo não apenas represente um indivíduo de sua espécie, mas o cavalo em excelência, e é assim para tudo. Essa é a qualidade típica que a arte da miniatura procura captar. Se a “*essenze immutabili*”, arquétipo das coisas, não pode ser capturada através dos sentidos como supraformal, no entanto reflete-se na imaginação contemplativa. Daí as características oníricas – não fantásticas – típica das melhores miniaturas: é um sonho claro e transparente, como iluminado por dentro. (BURCKHARDT, 2002, p. 54)³⁸

³⁷ A forma como Sheila Canby organiza sua obra *Persian Painting* pode ser usada como referência para pensar o que seria a melhor fase da pintura persa: “The Age of Experiment: The 14th Century”, “Classicism and Exuberance: The 15th Century”, “A Glorious Synthesis: 1500-1576”, “A Change of Emphasis: 1576-1629”, “The Long Decline: 1629-1722”, “A Taste for Europe: 1722-1924”.

³⁸ “Generalmente la miniatura persiana – la consideriamo qui nelle sue fasi migliori – non cerca di rappresentare il mondo esteriore così come se offre comunemente ai sense, con tutte le sue dissonanze e variazioni. Quello che indirettamente descrive sono le ‘essenze immutabili’(al -‘ ayân ath-thâbita) delle

A experiência de ver essas pinturas, segundo Canby, é descobrir o que os patronos persas não tardaram também a perceber o que os artistas já conheciam: que a experiência e prazer de olhar uma pintura, mesmo se ela ilustra a palavra escrita da página oposta, é bem distante da atividade de ler um livro. (CANBY, 1993, p. 09).³⁹

Diferentemente de olhar uma pintura mural, enquanto alguém recita uma história, a experiência de folhear um manuscrito ilustrado é uma experiência íntima. Somente uma ou, no máximo, duas pessoas podem fazê-lo ao mesmo tempo. É essa intimidade que a pequena dimensão das ilustrações persas busca manter, assim como é intimista o desenrolar cerimonioso dos *handscrolls*, as pinturas chinesas em formato de rolos.

Vale lembrar, ainda, que, pela força da oralidade na cultura persa, é possível supor que nem sempre recitar um texto significa estar lendo um livro. Saber um texto de memória e recitá-lo de cor possibilita, sem dúvida, estabelecer uma outra relação com uma imagem a ele relacionada.

Essa relação peculiar entre as artes verbais e visuais, estabelecida pela força da oralidade e não da escrita, manifesta, segundo o pesquisador e professor da Universidade de Harvard, David Roxburg, a ausência de uma tradição literária ecfástica na Pérsia que se relaciona, diretamente, ao que ele denomina de “uma tradição hermética da pintura” (ROXBURG, 2000, p.122). Em primeiro lugar, porque não há imagens que tenham sobrevivido de forma completa ao lado de um texto a que se referem, sobretudo nos séculos XV e XVI, e, em segundo, porque,

na ausência de uma tradição literária ecfástica, a interface entre texto e imagem é, especialmente, um passo bastante escorregadio, e a falta de uma relação individual entre pinturas e suas descrições verbais mantém a divisão. Assim, é problemático descrever e avaliar as formas de resposta que pinturas suscitam de seus observadores. E mesmo quando uma linguagem de descrição é usada para chamar a atenção ou elogiar técnicas específicas ou competências pictóricas, pode parecer esotérica. (ROXBURG, 2000. p. 122)⁴⁰

cose che fanno sì che un cavallo non rappresenti soltanto un individuo della sua specie ma il cavallo per eccellenza, é così per ogni cosa. Questa è la qualità tipica che l'arte della miniatura cerca di cogliere. Se le 'essenze immutabili', archetipi delle cose, non possono essere colte attraverso i sensi in quanto sovraformali, esse nondimeno si riflettono nell'immaginazione contemplativa. Da qui il carattere onirico - non fantastico - caratteristico delle miniature più belle: é un sogno chiaro e trasparente e come illuminato dall'interno.

³⁹ “The patrons must soon have discovered what the artists already knew: that the experience and enjoyment of looking at the painting, even if it illustrates the written word on the page facing it, stand quite apart from the activity of reading the book”.

⁴⁰ “In the absence of an ekphrastic literary tradition, the interface between text and image is an specially slippery one and the lack of one-to-one matches between paintings and their verbal descriptions maintains the divide. Thus, it is problematic to describe and gauge the forms of response that paintings elicited from

Essa tradição hermética da imagem persa, citada por Roxburg, parece estar relacionada aos encontros literários chamados *majlis*, descritos pela pesquisadora Yumiko Kamada, em *The Mantiq al-Tayr of 1487* (2010). Num *majli*, governantes e homens influentes da corte “resolviam enigmas poéticos com artifícios retóricos, como trocadilhos homonímicos” e, segundo a autora, não é difícil supor que os participantes de um *majli* pudessem também “encontrar prazer em decifrar as ilustrações de um manuscrito”. (KAMADA, 2010)

No raro exemplo a seguir, citado por Roxburg como memórias da vida na corte timúride da cidade de Herat, contido na obra *Bada'i al-waqa'i* (1538-1539) do autor, Zayn al-Din Mahmud Vasifi's, vemos a forma como um *majli* é desenvolvido por meio da observação de uma singela pintura do artista Bihzad na qual está o poeta Mir Ali Shir Nava'i apoiado em sua bengala. Os quatro sábios (*mawlana*) membros do *majli*: Fasih al-Din, Sahibdara, Burhan e Muhammad Badakhshi compõem e recitam trélicas para a pintura de Bihzad:

Mawlana Fasih al-Din disse: “Mestre quando vi aquelas flores brotando, quis estender minhas mãos, colher uma delas e enfeitar com ela meu turbante.” Mawlana Sahibdara disse: “Eu também tive o mesmo desejo, mas me ocorreu que se estendesse minhas mãos, todos os pássaros voariam de suas árvores.” Mawlana Burhan disse: “Quando vi isto, mantive-me quieto e em silêncio por medo de que sua Excelência, o Mir, ficasse nervoso ou carrancudo.” Mawlana Muhammad Badakhshi disse: “Mawlana Burhan, se não fosse impróprio ou imprudente, eu aproveitaria a bengala de sua Excelência, o Mir, para bater com ela em sua cabeça”. (ROXBURG, 2000, p. 122)⁴¹

Como uma prática da corte, a anedota citada anteriormente ilustra o modo como a relação entre a palavra e a imagem se dava: a imagem servia para um exercício textual no qual os envolvidos, amantes das Letras, tinham a oportunidade de demonstrar suas qualidades e virtudes poéticas. Segundo David Roxburg, é como se a pintura fosse colocada em movimento num contexto no qual elas são “ativadas”. (ROXBURG, 2000, p.122).

Ainda segundo o autor,

their viewers. And even when a language of description is used to call attention to or praise particular techniques or pictorial competencies, it can seem esoteric.”

⁴¹ “Mawlana Fasih al-Din said: ‘Master when I saw those blossoming flowers, I wanted to stretch out my hand, pick one and stick it into my turban.’ Mawlana Sahibdara said: ‘I too had the same desire, but (then) it occurred to me that if I stretched out my hand, all the birds would fly of the trees.’ Mawlana Burhan said: ‘When I looked at (it), I held back my hand and my tongue and I kept silent for fear that His Excellency, the Mir, might become angry and frown.’ Mawlana Muhammad Badakhshi said: ‘Mawlana Burhan, if it were not unseemly and impudent, I would take that stick out of His excellence the Mir’s hand and hit you over the head with it’.”

A imagem é entendida como um campo contínuo de sinais, cada qual dotado de igual legibilidade, cujo poder concentrado é sobrecarregar os sentidos com informações visuais através das quais a pintura torna-se real. Assim, uma aproximação da realidade não é alcançada pela construção espacial da composição ou por técnicas como sombreamento e modelagem – pela função ilusória da mimese, mas pelo tratamento total de uma superfície pintada que está repleta de detalhes, com igual precisão na articulação de cada elemento e suas partes. (ROXBURG, 2000, p.122)⁴²

Parece que estamos diante de um campo pulsante da capacidade criativa de todos os envolvidos no processo e que merece destaque por ser da esfera epistemológica, ou seja, provoca uma ascensão do conhecimento em si, mas também do que seja a imagem e a poesia. Aquele que pinta, escreve, fala ou lê está, acima de tudo, num processo criativo apurado, manifestação de uma realidade ainda inexistente, mas que se materializa no ato de sua apreensão.

Roxburg completa: “se na ausência de uma tradição literária efrástica, a interface entre texto e imagem é, especialmente, um passo escorregadio, e a falta de uma relação individual entre pinturas e suas descrições verbais só faz manter a divisão, [...] é porque o livro reunia em sua estrutura material não apenas o visual, mas também verbal, que foram capazes de envolver o leitor numa série de discussões sobre o livro aberto, que supostamente ocorreram, mas que não foram registradas”. (ROXBURG, 2000, p. 123)⁴³

Pensar assim não é o mesmo que tecer relações com a representação tal como ocorre no Ocidente – todo um contexto precisa ser levado em conta. Na relação palavra e imagem na Pérsia, o interesse estético está pautado em um espaço de discussão e é hermético – não no sentido de fechado ou de difícil compreensão, mas porque é um enigma, um mistério, um convite às profundezas criativas do leitor, de um leitor que ainda nem sabe que existe, porque só poderá nascer do contato que a experiência com essa relação propicia.

Acreditamos que essas experiências estéticas estejam vinculadas a outro contexto da relação palavra e imagem, relacionada à Pérsia, como parte da cultura islâmica: a iconoclastia, ou seja, o repúdio às imagens sacras, que pode se estender

⁴² “The image is understood as a continuous field of signs, each one is given equal legibility, and their cumulative power is to overload the senses with visual information by which the painting becomes real. Thus, an approximation of reality is not achieved by the spacial construction of the composition and by such techniques as shading and modeling – by the illusory function of mimesis – but by the all-over treatment of a painted surface that is replete with detail, with the equally precise articulation of each element and its parts.”

⁴³ “The album’s compiler structured the materials not only visual but also for verbal engagement, for a series of discussions that presumably took place around the open album but that were not recorded.”

também a monumentos e obras de arte.

Aida Hanania, em *O Papel da Imagem na Tradição Árabe*⁴⁴, apresenta a forma como a condenação da idolatria de imagens aparece no Corão, sura 53, versículos 19 a 23: “será proscrito todo objeto de arte que se torne cultuado”.

Também nos *hadiths* – tradições, compilações que se referem à conduta do profeta Maomé – são condenados não apenas a arte em geral, mas, sobretudo, a figurativa. Condena-se com mais veemência o artista, por tentar imitar Deus como um criador de formas.

Esses preceitos determinaram no mundo islâmico o predomínio da escrita em detrimento da imagem. No entanto, a presença das imagens figurativas na composição dos livros, bem como o ornamento de objetos de uso cotidiano e de decoração, atestam um paradoxo no que diz respeito a uma questão estética fundamental vinculada ao Islã, qual seja, a ideia de que seus praticantes refutam o uso de imagens figurativo-representativas.

Segundo Burckhardt, a interdição da imagem no Islã é resguardada por uma tradição monoteísta que se opõe radicalmente ao politeísmo idólatra. Esse preceito é testemunhado numa fórmula fundamental para o Islã: *Lâ ilâha illâ Allâh* – “Não há outra divindade senão Deus”. No entanto, Burckhardt esclarece que o termo iconoclasmo não corresponde à melhor definição da relação com as imagens pelos islâmicos, pois apenas “os sunitas mantêm um radicalismo em relação à representação no que se refere a seres viventes, e o grupo sunita é muito pequeno diante da totalidade da cultura islâmica”. (BURCKHARDT, 1985, p.47-48)

Esse posicionamento avesso à idolatria foi manifestado em algumas pinturas ilustrativas dos manuscritos persas, como se pode ver na inserção de véus cobrindo o rosto de Maomé ou do Anjo Gabriel ou, em outros momentos, nos traços finos de tinta preta que aparecem como que cortando as cabeças das figuras humanas que compunham a pintura.⁴⁵

O termo que melhor se aplica ao contexto das imagens na cultura islâmica, para Burckhardt, seria aniconismo, ou seja, a não representação de figuras divinas associadas

⁴⁴ Texto apresentado na conferência para concurso de Professor Titular da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP, no ano de 1998.

⁴⁵ Tais aspectos da pintura persa são apresentados com exemplos nos comentários de Alain Jaubert em *Les jardins du Paradis*. (Filme). Produção do Museu do Louvre, Bibliothèque Nationale de France, La Sept-Art e Pallete Productions. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yOBYj7Tgy9o>. Distribuição Sinapse. 1997.

à idolatria. Existe, porém, segundo o autor, um paradoxo nesse aniconismo se levarmos em conta o fato de que o fundamento de uma arte sacra é o simbolismo presente numa visão que apresenta Deus, pois, de um lado, o Islã parece romper com a idolatria das imagens, mas, de outro, parece compensar a apresentação de Deus com a exteriorização de um estado contemplativo que não “pretende refletir uma ideia, mas transformar qualitativamente um espaço, fazendo-o participar de um equilíbrio cujo centro de gravidade é o invisível.”(BURCKHARDT, 2002, p. 48)

Essa afirmativa de Burckhardt justifica-se na intensa presença de formas geométricas abstratas, repetidas em desdobramentos diretos ou invertidos nos motivos presentes na arquitetura, tapetes e adereços em geral na arte islâmica, e também persa, sobre a qual esses preceitos religiosos incidirão diretamente. Existe ali um lembrete para que nada se presentifique ante a presença absoluta de Deus, que é incomparável, único e infinito. A experiência visual dessa abstração geométrica é, portanto, também a expressão da crença na eternidade, pois um padrão que se repete é sempre o fragmento de uma completude que não pode ser alcançada neste mundo.

Além disso, alguns autores consideram ser essa abstração a herança de uma transcrição matemática do divino inspirada nos antigos gregos. O prazer de uma geometria perfeita seria uma das fontes do belo, assim como a vontade divina imagina a cada instante os átomos da criação e os recompõe.

As formas geométricas e suas formas curvas, espiraladas, entrelaçadas em arabescos, testemunham graficamente essa concepção universal. Implicitamente está a dissolução da matéria – a transformação é essencial. A imagem, nesse contexto, não reproduz o real, e o que é sobreposto na repetição geométrica transcende a momentânea e limitada aparência do individual – finitude –, tornando-a parte de um domínio mais extenso, único e válido da existência que é contínua – infinitude.

Nesse sentido, as miniaturas não podem ser consideradas como arte sacra e, além disso, não deixam de ser, de certa forma, segundo David Roxburg em “The study of Painting and the arts of the book” (2000, p.9), uma maneira de driblar as proibições corânicas no que diz respeito à representação quando se apresentam como não miméticas, o que pode ser exemplificado na disposição onírica dos elementos naturais dentro do espaço pictórico, no caráter estático e fixo das construções arquitetônicas na pintura, na despreocupação com a proporção dos personagens em relação ao espaço no qual se inserem, no padrão das expressões faciais dos personagens, na idealização das formas de vegetação, na ausência de volume e perspectiva, sem contar a mencionada

ruptura das margens da composição, que sugerem a preponderância do imaginário sobre a realidade, o que não significa que esta não fosse uma referência para a realização daquelas imagens.

O problema estaria, segundo Roxburg, em restringir sua interpretação e análise a uma oposição binária que, no contexto da categorização da tradição visual, é reduzida por um lado, na sua relação com a realidade e, por outro, na negação desta mesma relação. Segundo o autor,

Torna-se cada vez mais claro que, ao olhar aquelas pinturas – o que eles certamente fizeram - os espectadores contemporâneos tinham uma linguagem para descrever, avaliar e julgar o que eles viam, apesar de falta de uma tradição efrástica implicar a ausência dessa forma particular de engajamento com o visual. Distinções entre artistas foram feitas e conexões ou diferenças entre suas obras foram notadas. Foram elogiados aspectos de competência e conhecimentos técnicos. Esses comentários sinalizam uma forma de consciência visual e uma inteligência pictórica que ainda não compreendemos adequadamente, um ativo engajamento que vai além da distorção do olhar, contemplação evocada pela categoria ‘decorativa’ e refigurada na linguagem usada para descrever tais pinturas. Uma análise mais aprofundada destas questões depende da continuidade dos estudos de uma série de fontes escritas, das quais há muitos exemplos, apesar da noção predominante de uma literatura de arte historiográfica delgada e circunscrita. Também depende de admitir que a tradição da pintura tem um nível de complexidade enquanto postulado, abrindo novas linhas de pensamento ao contrário de fechá-las.(ROXBURG, 2000, p.09)⁴⁶

Além disto, acreditamos ser essencial, no contexto específico das obras de Attar e Bihzad, considerar o conceito místico da realidade no pensamento sufi, conforme abordado anteriormente.

Mas uma coisa é certa: como em muitos outros países islâmicos, também na Pérsia as proibições corânicas, quanto às imagens, não foram absolutas. As imagens figurativas mantiveram-se fora dos espaços públicos e religiosos, mas permaneceram em espaços particulares: abstratas na geometria do infinito que compõe a fachada e o interior de seus templos e construções e figurada nas páginas que compõem suas

⁴⁶ “Yet it is becoming increasingly clear that in looking at paintings-for that they surely did-contemporary viewers had a language to describe, assess, and judge what they saw, despite the fact that the lack of an ekphrastic tradition implies an absence of this particular form of engagement with the visual. Distinctions between artists were made and connections or differences between their works were noted. Aspects of skill and technical know-how were praised. These comments signal a form of visual awareness and a pictorial intelligence that we do not adequately understand as yet, an active engagement that goes beyond the somewhat soft-focus, contemplative gazing conjured up by the category "decorative" and refigured in the language used to describe the paintings. Further consideration of these questions depends on the continued study of a host of written sources, of which there are many examples, despite the prevailing notion of a thin and circumscribed historiographic art literature. It also depends on allowing the painting tradition a level of complexity as a postulate, opening up new lines of thinking as opposed to closing them down.”

miniaturas, cuja produção só perderá força quando, no século XIX, os persas estabeleceram contatos mais estreitos com o Ocidente.

O mito do iconoclasmo é, na verdade, o lugar do aniconismo, da não idolatria da imagem, mas ela está lá, como um convite para o encantamento do olhar, que na sua presença reconhece ser a arte um exercício contemplativo que transforma a poesia numa ponte para a enlevação do espírito.

A relação palavra e imagem na Pérsia desdobra-se num exercício contemplativo que enriquece a ambos. Talvez essa não seja uma relação de interdependência, mas de doação mútua, que visa ao enriquecimento do homem e da sua linguagem manifesta no mundo.

3.1 - Sobre Bihzad e seu legado

Kamal al-Din Bihzad nasceu, segundo Marie G Lukens (1967, p. 317), curadora assistente do Departamento de Arte Islâmica do Metropolitan Museum de Nova York, na primeira metade do século XV e cresceu sob a tutela do pintor Mirak Naqqash, também conhecido como Amir Ruh Allah, apresentado pelo pesquisador David Roxburg (2000, p. 124) como sendo seu pai.

Trabalhou primeiramente para o vizir Mir Ali Shir Neva'i, sofisticado estadista e poeta e, em seguida, para outro grande patrono das artes chamado Husayn Mirza Bayqara (1438-1506). Husayn Mirza foi o último sucessor timúride da Pérsia, e seu reinado em Herat, que durou trinta e seis anos, inaugurou um período brilhante para a pintura e a literatura. A elegância e o refinamento característicos das pinturas elaboradas sob sua patronagem refletem a sociedade que Husayn edificou por meio de estímulos à economia, garantindo segurança ao fluxo de viajantes e comerciantes. Sheila Canby (1993, p.74) afirma que “o mais famoso pintor que trabalhou com Husayn é Bihzad”.

Considerado o orgulho e a distinção no campo das iluminuras persas, Bihzad, também adepto do Sufismo, como Attar, viveu até os setenta e cinco anos e reuniu grande número de alunos, o que acabou por gerar inúmeras dúvidas sobre a autenticidade dos trabalhos atribuídos a ele. As miniaturas de Bihzad são conhecidas pelos seus gestos expressivos e pela pose natural de suas figuras, pelos arranjos espaciais, cores ricas, figuras realistas e paisagens. Bihzad está associado ao desenvolvimento e à utilização de cores novas, bem como de sutis e refinadas

composições que caracterizam suas pinturas.

Para compreender melhor o estilo e a importância de Bihzad (primeira metade do século XV), consideramos voltar um pouco na história das iluminuras persas que o precederam, ao tempo dos jalayirides (na cidade de Tabriz, segunda metade do século XIV), sobretudo ao tempo de Baysunghur (cidade de Tabriz e Herat, segunda metade do século XIV e início do século XV), filho de Shah Rukh, uma vez que essas referências estéticas serão indispensáveis ao legado de Bihzad.

Segundo a pesquisadora Sheila Canby (1993, p. 51), Shah Rukh (1377-1447) é o filho de Timur, responsável por estabelecer a autonomia do mundo irânico mulçumano em relação ao domínio turco-mongol que governou Herat por volta do ano de 1409 - a mesma cidade que, mais tarde, estará sob o domínio de Husayn Mirza, patrono de Bihzad.

Shah Rukh também foi o mais importante embaixador timúride na relação com a China. Em 1419, por exemplo, enviou seus cinco filhos numa expedição com mais de cem integrantes à Beijing e escreveu um diário sobre o quão encantado estava com o Budismo e a arte chinesa. Os elementos pictóricos vinculados à produção de imagens durante seu reinado podem ser caracterizados pela presença de figuras humanas com o corpo alongado, bigodes pontiagudos e rosto oval (herança mongol), enquanto a paisagem recebia meticuloso tratamento geométrico e floral.

No exercício da patronagem da produção dos livros, tão importantes quanto Shah Rukh serão seus filhos Ulugh Beg (1394-1449), governador de Samarkand – cidade sede do antigo governo de Timur –, o sultão Ibrahim (1394-1435), cuja sede do governo será a cidade de Shiraz, e seu irmão Baysunghur (1397-1434), governador de Tabriz (1420) e mais tarde de Herat (1421).

A preciosidade do estilo de Baysunghur, ele mesmo calígrafo e poeta, está definida já em meados de 1420, quando tinha por volta de vinte anos. Essa precocidade deve-se ao fato de que ele começa a comissionar livros ainda muito jovem, possibilitando, assim, que, ao longo de sua vida, a produção de manuscritos sob sua patronagem se desse em larga escala.

O conhecimento dos elementos pictóricos do início do século XIV – anteriores, portanto, a Baysunghur – (bigodes pontiagudos, o rosto oval e as linhas horizontais, o meticuloso tratamento geométrico e floral, o corpo alongado e o lírico tratamento da natureza) influenciará os artistas vinculados ao seu atelier. Mas o que interessa são as inovações iniciadas sob sua patronagem. Entre essas inovações citamos uma sutil

variação de poses no desenho da figura humana, o aperfeiçoamento das formas da vegetação e do relevo, a elaboração das linhas horizontais e diagonais da composição por meio da repetição de cores em intervalos distintos. Os artistas vinculados ao atelier de Baysunghur inovarão também ao evitar o contorno nas formas e, com isso, alcançar maior luminosidade pela relação proporcional entre as figuras, sobretudo ao serem minuciosos quanto aos detalhes.

As cenas de paisagens serão idealizadas em um plano de fundo ascendente, com pequenas e delicadas figuras que podem ser ali colocadas com igualdade de importância e onde objetos são retratados apenas sob dois pontos de vista, ou seja, no mesmo plano ou como se fossem vistos de cima. Importa ainda mencionar novamente o amor aos detalhes, nas flores e folhas, na decoração dos prédios por fora e por dentro, nas figuras em si mesmas e em seus trajes, nas cores brilhantes e claras, escolhidas por seu efeito decorativo.

Segundo Sheila Canby (1993, p. 58), muito do que foi feito nas composições dos manuscritos do atelier de Baysunghur servirá de modelo e ponto de partida para as ilustrações de gerações de artistas posteriores, inclusive Bihzad, o que reforça o argumento explicitado anteriormente de que conhecer o virtuosismo dos grandes mestres era indispensável à formação de um artista na Pérsia e de que a sofisticação intelectual dos patronos edificou profundas características estéticas refletidas na arte e na cultura persas.

A mesma autora argumenta que, entre a morte de Shah Rukh, pai de Baysunghur, em 1447, e a subida ao trono do último timúride, o patrono de Bihzad, Husayn Bayqara, em 1470, muito do que será produzido em termos de manuscrito terá a patronagem de um timúride, com indícios de que artistas de diferentes cidades tenham trabalhado juntos por estarem vinculados a governos cuja extensão dos domínios compreendia suas cidades de origem. (CANBY, 1993, p. 67). Daí ser possível o intercâmbio de estilos entre diferentes cidades, bem como o envolvimento de mais de uma oficina de artistas numa mesma produção. Será possível encontrar, por exemplo, um *Khamseh*, do poeta Nizami, contendo ilustrações, ora no estilo da cidade de Shiraz (Sultão Ibrahim), ora no estilo da cidade de Herat (Baysunghur). Também será possível encontrar dois manuscritos diferentes, produzidos numa mesma cidade, em períodos distintos, que tenham ilustrações com características similares. A seguir, apresentamos um exemplo utilizado por Canby, em sua obra *Persian Painting*, para demonstrar essas semelhanças. São duas imagens produzidas em Herat: a primeira associada a

Baysunghur, e a segunda produzida também em Herat pelo príncipe timúride Muhammad Juki, já no ano de 1440, ou seja, 10 anos depois.

A figura número 14, *Iskandar decapitando o lobo*, é de 1430 e está vinculada ao estilo Baysunghur. Nela, vemos Iskandar⁴⁷ lutando contra dois lobos, crivando-os com flechas como narrado no *Shahnameh* de Firdawsi. Podemos observar a harmonia gerada pela repetição de planos horizontais e o movimento gerado pela composição em diagonal e o modo como essas escolhas estabelecem uma relação dialógica com cores e intervalos que organizam os elementos na página.

A ausência de contornos nas formas atribui à imagem maior luminosidade e destaque para os detalhes e a proporção. Todas essas características estão relacionadas, segundo Canby, ao estilo Baysunghur. (CANBY, 1993, p.59)

Os arbustos localizados à esquerda e à direita na parte inferior da composição definem o primeiro plano horizontal. Os demais planos são sugeridos pelos corpos dos lobos e pequenos tufo de plantas a eles relacionados. Da mesma forma, o cavalo de Iskandar define outro plano, a árvore no centro esquerdo da composição define mais um, seguida das plantas que contornam o horizonte à direita e as rochas ou montanhas à esquerda. O último plano é definido pelo céu de belíssimo azul.

Acredito que os mesmos elementos definem três diagonais: a primeira definida pelo corpo do primeiro lobo na parte inferior, a segunda, respectivamente, pelo corpo do segundo lobo um pouco acima do primeiro e pelo cavalo no qual está Iskandar. A terceira diagonal é definida pela árvore no centro esquerdo ao alto da composição, que se forma no traçado invisível que direciona a espada de Iskandar às montanhas e arbustos mais altos da direita da composição. Por outro lado, ao observarmos a figura número 15, *A batalha de Ruhham, o paladino, e Bazur, o feiticeiro*, produzida também em Herat pelo príncipe timúride Muhammad Juki, 10 anos depois, podemos notar a mesma composição em diagonal sobre planos horizontais, a mesma repetição das cores como instrumento da harmonia composicional e a similitude dos gestos dos personagens. *A batalha de Ruhham, o paladino, e Bazur, o feiticeiro*, está relacionada a outro fragmento do *Shahnameh* de Firdausi, que narra o encontro do cavaleiro Ruhham com o feiticeiro turaniano Bazur. No *Shahnameh*, Bazur, com seus poderes mágicos, provoca uma nevasca que causará a derrota do exército iraniano em uma batalha.

⁴⁷ Iskandar é o nome pelo qual os persas reconhecem Alexandre, o grande.

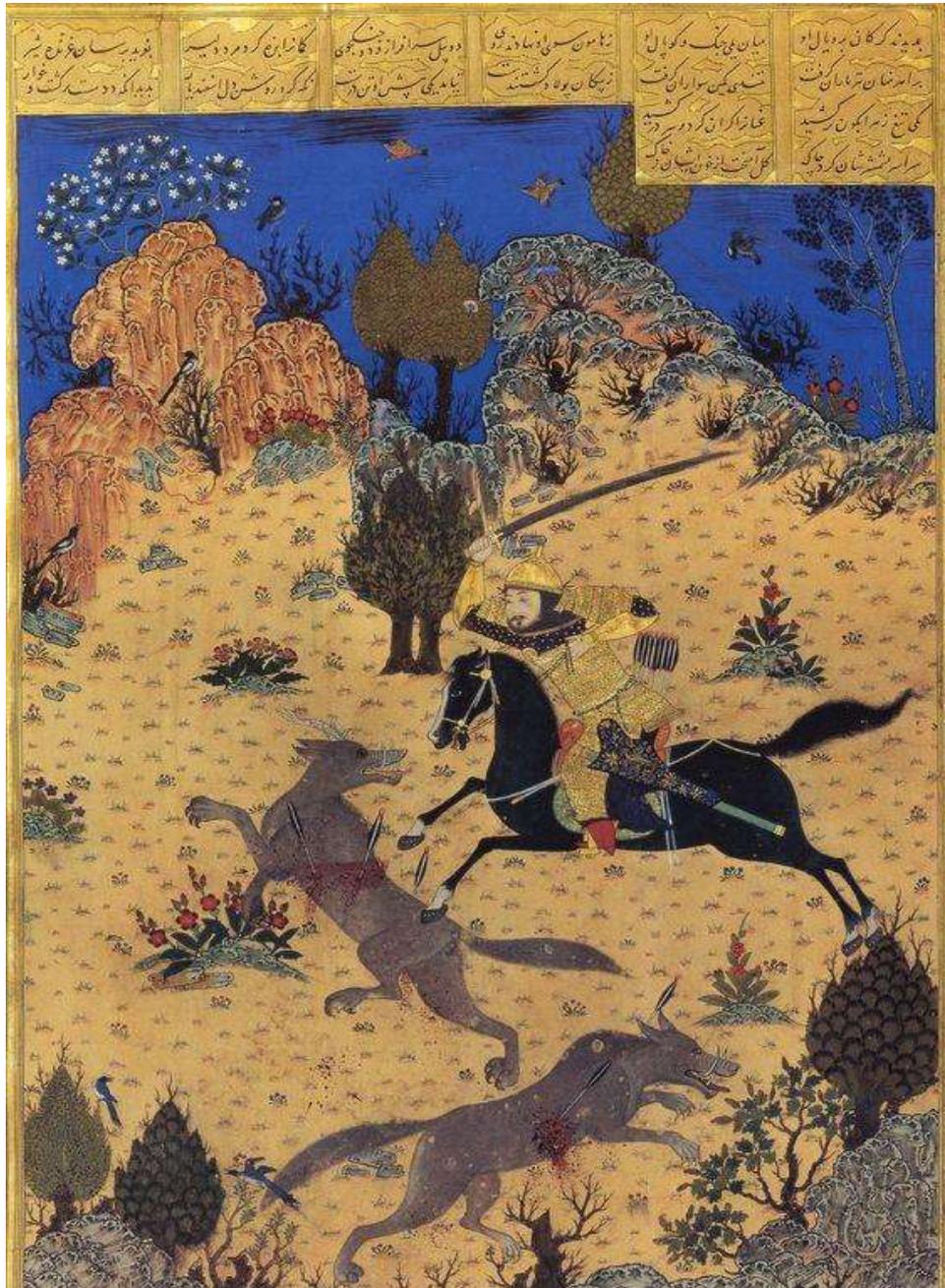


Figura 14 – *Iskandar decapitando o lobo* Imagem Timúride. Herat. 1430. 38 X 26 cm. Tehran, Organização de Herança Cultural Iraniana . Guslistan Palace Library .In: CANBY, Sheila. Persian Painting. Northampton: Interlink Books, 1993.p.60.

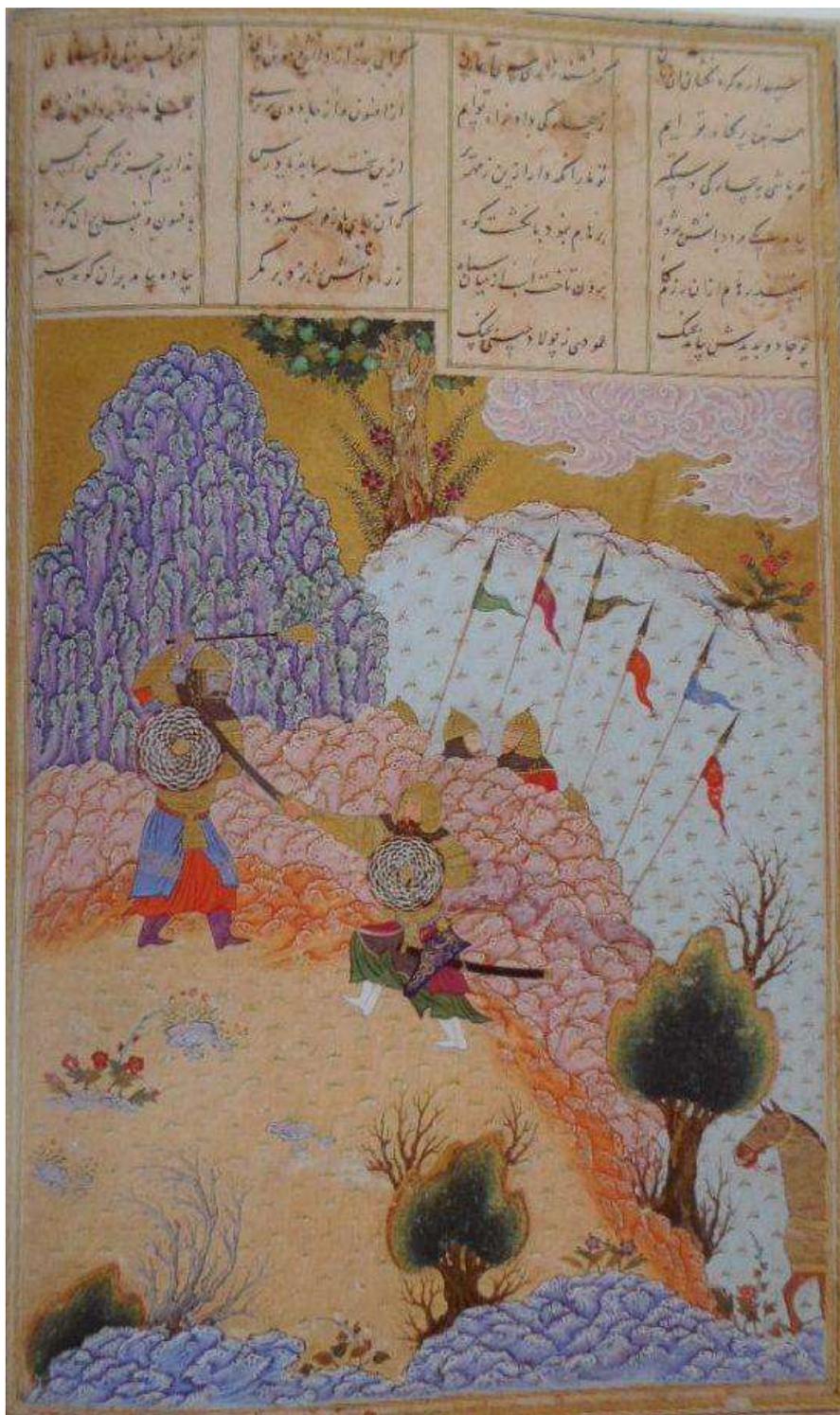


Figura 15 – A batalha de Ruhham, o paladino, e Bazur, o feiticeiro. Imagem Timúride.
Herat . 1440 . 33,4 X 22,2 cm.

In.: CANBY, Sheila. Persian Painting. Northampton: Interlink Books, 1993.p.61.

A ilustração diz respeito ao momento em que Ruhham, localizado ao centro da composição, eleva sua espada com o intuito de cortar com ela a mão de Bazur e, desse modo, encerrar o feitiço. É um tempo suspenso dessa ação, que ainda não foi efetivada pelo personagem de Ruhham.

Se as diagonais da figura número 14 são definidas no sentido ascendente da esquerda para a direita, na figura de número 15, parece ocorrer o inverso, ou seja, as diagonais definidas pelas cores laranja, pelo espaço rosado que se segue, pela cor azul clara sobre a qual o contraste das bandeiras é evidenciado, obedecem a um sentido descendente da esquerda para a direita e, é claro, pela posição dos dois personagens principais, um abaixo do outro, dentro da composição.

Depois da morte da Shah Rukh, em 1447, na segunda metade do século XV, o estilo de seu filho, Baysunghur, não deixa de ser referência para as produções do período, mas parece haver uma retomada de referências de um estilo precedente, o estilo jalayiride, cujo líder político, Ahmad Jalair, controlou Bagdá e Tabriz no final do século XIV.

Segundo Canby (1993, p.44), o estilo de pintura jalayiride (final do século XIV) mantém a linha do horizonte, revela maior desenvolvimento da percepção espacial manifestada na reduzida escala das figuras em relação aos ambientes, e a pintura se estende até às margens do papel numa fusão entre texto e imagem. Suas figuras são mais delgadas e alongadas, as árvores continuam a manifestar a influência chinesa nos tufo de grama e flores, porém a dramaticidade das árvores é definida por torções suaves.

Ahmad Jalair era também um poeta e certamente encorajou o lirismo, tanto visual quanto literário. As composições meticulosamente orquestradas das imagens, a força da natureza e da arquitetura servem para reforçar a atmosfera e histórias, tanto quanto enfatizar seu caráter subjetivo e metafórico.

A seguir realizaremos uma comparação entre uma imagem jalayiride, do final do século XIV, e outra do final do século XV, a fim de comprovar em que sentido, após o estilo Baysunghur, houve um retorno ao estilo jalayiride no século XV.

A primeira delas, a figura 16, *Princesa Humayun observa Humay no portão*, exemplifica o estilo jalayiride. É uma ilustração feita para um fragmento do manuscrito *Três Poemas*, do poeta Khwaju Kirmani, que, no texto, narra a chegada do príncipe Humay ao portão do castelo da princesa Humayun para conhecê-la, após ter sonhado com sua beleza.

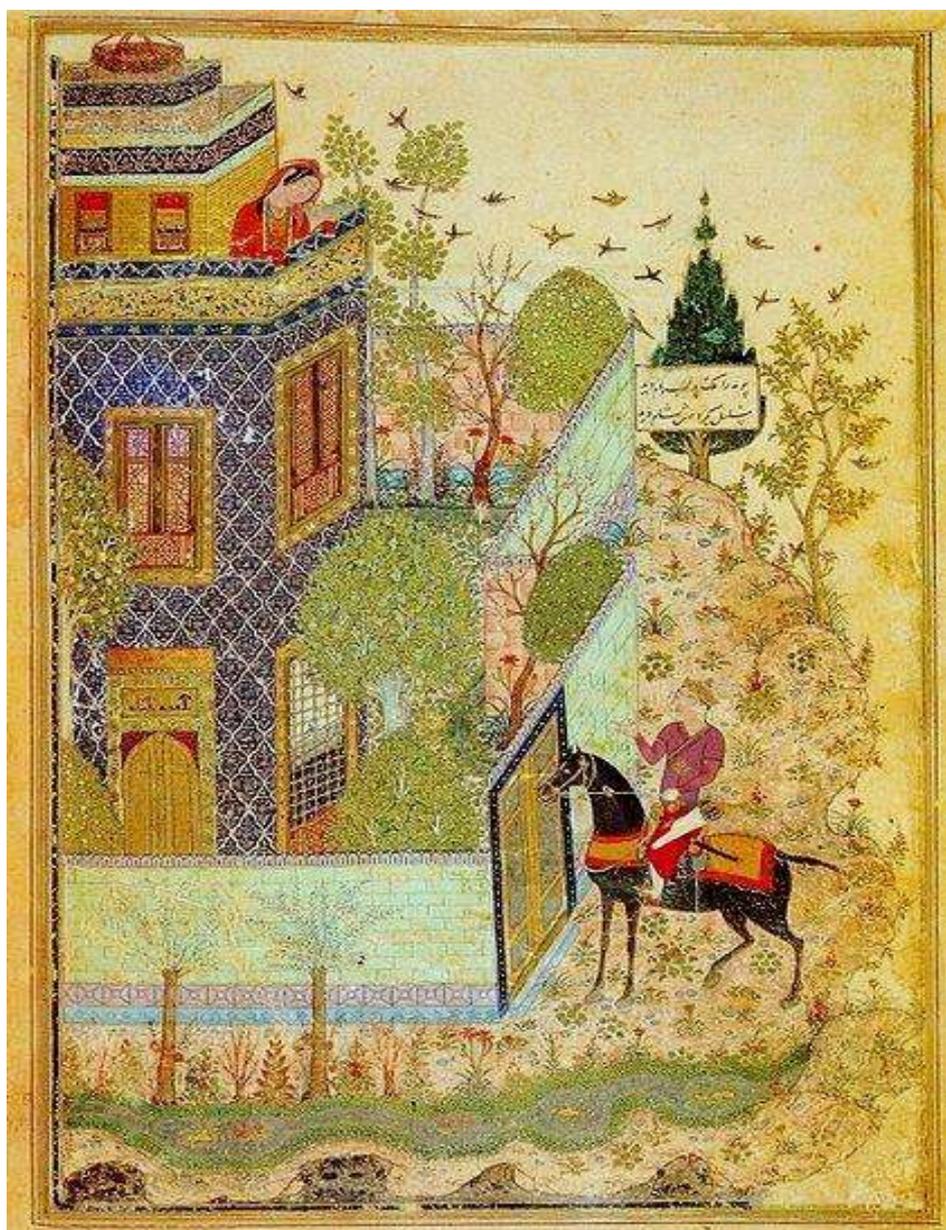


Figura 16 – Princesa Humayum observa Humay no portão. CANBY, 1993, p.45.
 Fragmento de Three Poems de Khwaju Kirmani. Jalayiride. Bagdá. 1396 . 38,1 X 24,7 cm.
 In.: CANBY, Sheila. Persian Painting. Northampton: Interlink Books, 1993.p.45.

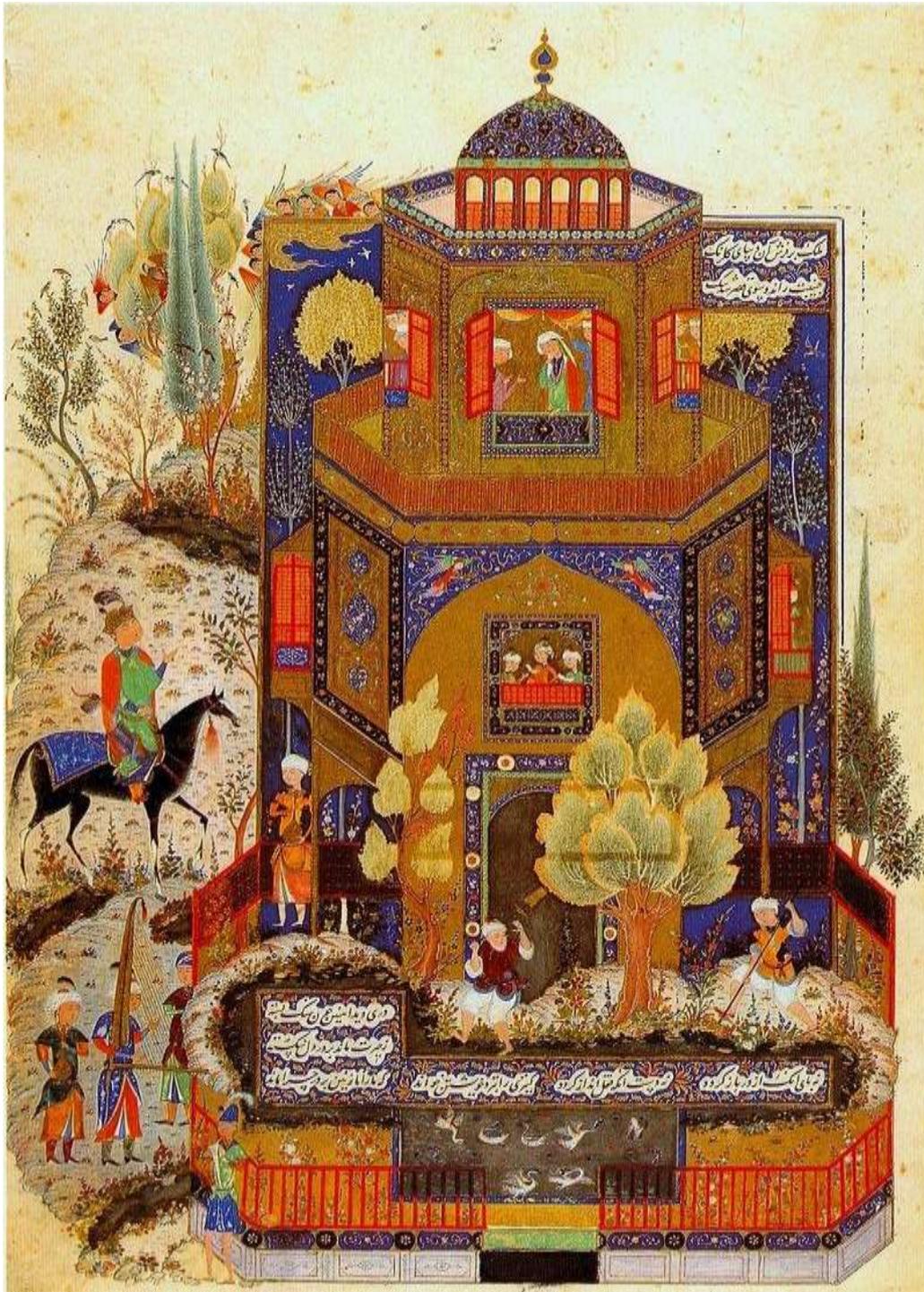


Figura 17 – *Khusrau at Shirin's palace* . Khamseh de Nizami. Tabriz . final do século XV . 29 X 19 cm.
 CANBY, Sheila, 1993, p.72. In: CANBY, Sheila. Persian Painting. Northampton: Interlink Books,
 1993, p.72.

Podemos observar, na referida imagem, as seguintes características destacadas por Sheila Canby em sua descrição:

A quantidade de detalhes meticulosamente produzidos servem para reforçar a atmosfera e o sentido da história. Do balcão de uma torre alta e de formas hexagonais com elaboradas grades e janelas contendo belas telas de madeira, a princesa Humaym vê Humay no portão. A altura da parede de fora de seu jardim em nada impede Humay de encontrar o olhar de sua amada. Muitos outros elementos, tais como a dança das aves e o vestido vermelho brilhante de Humaym encantam os olhos de Humay. A promessa de amor e beleza é vivamente expressada pelo verdejante jardim, com sua abundância de flores e árvores em contraste com a subjugada paisagem fora dos muros. (CANBY, 1993, p. 44)⁴⁸

A segunda figura, número 17, *Khosrau at Shirin's palace*, é do final do século XV e foi produzida em Tabriz. A imagem ilustra o momento em que Khosrow, o príncipe sassânida, chega ao palácio de sua amada Shirin. A história de amor entre Khosrow e Shirin é narrada pelo poeta Nizami e termina com a morte trágica de ambos após o casamento. Depois que Khosrow é assassinado, Shirin, em desespero, tira a própria vida. É possível observar que essa imagem é ricamente mais elaborada, no entanto, a profusão de detalhes e a composição dos personagens, evidentemente ampliada, não nos impede de tecer estreitas relações entre os elementos e a estrutura composicional dessa imagem com o estilo dos jalayirides manifesto na figura 16, *Princesa Humayun observa Humay no portão*.

O formato da copa das árvores, a inclinação da cabeça das duas princesas Humayun e Shirin, o gesto da mão que saúda a amada em Humay e Khosrow, a posição do cavalo ao lado do castelo, a riqueza de detalhes no terreno em torno dos dois castelos, ambos em forma hexagonal são todos eles elementos que evidenciam a aproximação estética entre as duas obras.

Consideramos destacar, nesse momento, o cruzamento de datas, patronagens e cidades que acabarão por justificar sua ascendência sobre a obra de Bihzad, o que as imagens acima exemplificadas podem comprovar:

⁴⁸ “A composition and myriad meticulously rendered details serve to reinforce the mood and meaning story. From the balcony of an apparently hexagonal tiled tower with elaborate grille-work and wooden openwork windows screens, the princess Humayun spies Humay at the gate. The high, though flimsy-looking, wall outside her garden in no way hinders Humay from returning the gaze of his beloved. Various other devices, such as the rows of darting birds and humayun's brilliant red dress draw one's attention to her. The promise of love and beauty is poignantly expressed by the verdant garden, with its abundance of flowering plants and trees, in contrast to the more subdued landscape outside the walls.”

- Estilo Jalayiride/ patrono Ahmad Jalair / cidade de **Tabriz**: fim do séc. XIV.
- Estilo Baysunghur / patrono Baysunghur / cidade de **Tabriz** e **Herat**: fim do séc. XIV e início do séc. XV:
- Estilo Bihzad / patronos Mir Ali Shir Neva'î e Husayn Mirza / cidade de **Herat**: séc. XV.

De posse dessas informações, é possível compreender que a cidade de Tabriz é o elo entre os jalayirides e Baysunghur e que a cidade de Herat será o elo entre esses dois e Bihzad. Percebe-se, desse modo, que os estilos Baysunghur e Jalayiride, certamente, terão influenciado a obra de Kamal al-Din Bihzad.

É impossível duvidar que Bihzad conhecesse a fundo o estilo Baysunghur, não apenas por sua importância na história da pintura dos manuscritos persas, mas também porque ambos viveram na mesma cidade, Herat, localizada hoje no Afeganistão. Por outro lado, a influência dos jalayirides na obra de Bihzad é inevitável por sua manifestação posterior a Baysunghur no mesmo lugar. Compreender essas influências não apenas amplia a percepção dos elementos visuais que compõem as ilustrações feitas por Bihzad, mas, sobretudo, torna mais fácil compreender o que Bihzad significou em termos de inovação estética para a história das iluminuras persas.

Para efeito de exemplificação das inovações significativas relacionadas a Bihzad, em relação ao estilo Baysunghur e Jalayiride, apresentamos a seguir a figura 18, *Iskandar e os Sete Sábios*, de sua autoria. Produzida com base na obra *Khamsed*, do poeta Nizami, Bihzad nesta imagem, apresenta o encontro entre Iskandar (sobrinho de Shah Rukh) e sete sábios antes que ele, Iskandar, saia em viagem pelo Oceano Atlântico, aventura narrada como uma das maravilhosas histórias sobre Iskandar, no *Khamsed* de Nizami. A professora Sheila Canby, realiza a seguinte descrição dessa imagem:

Iskandar, ao centro, é provavelmente um retrato do Sultão Husayn Bayqara, os sábios organizados à sua direita e esquerda também sugerem pessoas reais, pois cada um difere acentuadamente do outro. [...] Esses homens não diferem apenas em sua idade mas também em suas feições – do marrom, passando pelo rosado e até o branco. Em contraste com a seriedade do encontro que acontece dentro dos muros, a vida e toda sua exuberância acontecem do lado de fora. Um corpulento vigia (sentado à esquerda da imagem, com traje alaranjado) bloqueia a entrada do palácio enquanto conversa com dois amigos. Enquanto isso, um encontro diferente acontece entre um soldado fardado alegre e um morador da cidade carregando seu bule de chá (trajando azul ao centro da imagem). (CANBY, 1993, p. 75) ⁴⁹

⁴⁹ “Iskandar, who sits in the centre of the scene, is probably a portrait of Sultan Husayn Bayqara. The

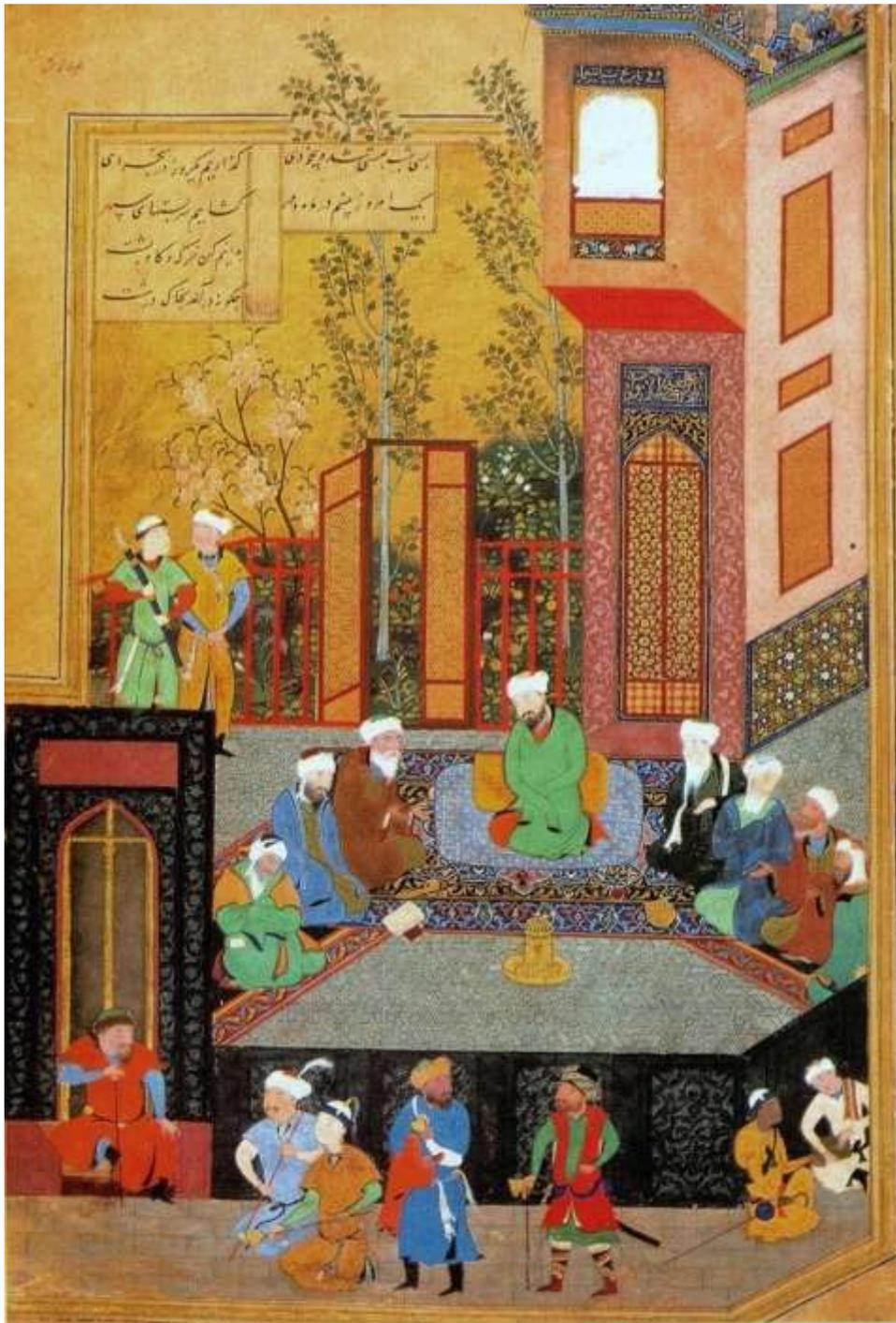


Figura 18 – *Iskandar e os sete sâbios*. Atribuída a Kamal al-Din Bihzad . From *Khamseh of Nizami*. Herat. 24,1 X 16,8 cm In.: CANBY, Sheila. *Persian Painting*. Northampton: Interlink Books, 1993. p.73.

sages arrayed to his right and left may also be based on actual people, for each differs markedly from the next. The one at the far left huddles in his shawl as if suffering from circulatory problems whereas the man closest to Iskandar gestures openly with both hands. These men vary not only in age but also in their complexions, which range from tawny brown to pink and nearly white. In contrast with the staid gathering within the walls, life in its variety carries on outside. A properly burly gatekeeper blocks the entrance to the place while chatting with two friends. Meanwhile, an encounter of a different sort takes place between a gaily clad soldier and a city dweller holding a teapot”.

E Canby continua,

É comum à pintura de Bihzad, a presença dessas vinhetas⁵⁰ que acrescentam sabor e interesse às suas cenas mesmo que não ilustrem, literalmente, a narrativa textual que a elas deu origem. Embora certos traços figurativos possam ser percebidos em sua obra, como ombros curvados e braços estendidos para fora do torso, nas subjacências, seu trabalho é um convite à variedade levando-se em conta as limitações e cânones da pintura acadêmica persa. De fato, ele flexibilizou a formalidade da arte da corte. Ainda, como seus contemporâneos reconheceram, ele contribuiu com uma nova visão estética e, fundamentalmente, mudou o curso da pintura persa. (CANBY, 1993, p. 75)⁵¹

Apesar de manter o rigor espacial na composição e a mesma riqueza de detalhes característicos do estilo Baysunghur, Bihzad humaniza os personagens e seus gestos. O artista inova ao liberar as composições da imagem do formalismo estático, dando a elas maior diversidade e naturalismo nos gestos e poses quando imprime características individualizadas aos rostos, vestimentas e adereços dos personagens. Ao ampliar essas possibilidades temáticas, além da intimidade, Bihzad confere maior dramaticidade às cenas.

Se observarmos a obra *Iskandar e os sete sábios*, atribuída a Bihzad (FIG.18) em relação às obras dos períodos jalayiride e Baysunghur, perceberemos que o movimento dos personagens entre si é um pouco mais complexo, existe maior interação entre eles. Há também um maior naturalismo no que diz respeito a uma experiência do cotidiano associada ao ambiente, como se pode observar nas conversas entre os soldados ou mesmo no personagem que carrega um bule de chá.

Esses aspectos, argumenta David Roxburg em seu artigo “Kamal al-Din Bihzad and authorship in persianate painting”, representam “a introdução de uma dimensão psicológica na obra de Bihzad, tão fundamental como o naturalismo caracterizado pela descrição de atividades cotidianas e pela variedade de características faciais que

⁵⁰ O termo “vinheta” utilizado aqui por Canby parece fazer menção aos elementos que Bihzad acrescenta em suas composições que não possuem relação direta com a história a que se referem. Em Aurélio(1999) temos: “pequena ilustração intratextual, chamada de curta duração utilizada em abertura, encerramento ou reinício de um programa de TV, ornato tipográfico de uma só peça, que representa desenho abstrato ou geométrico”. Já no dicionário informal disponibilizado em <http://www.dicionarioinformal.com.br/vinheta/>, encontramos “vinheta nada mais é do que pequenas peças que decoram, ilustram determinada ação comunicacional”.

⁵¹ “Bihzad’s paintings are consistently enlivened by such vignettes, which add flavour and interest to his scenes even if they do not literally illustrate the narrative. Although certain figural traits, such as hunched shoulders and arms held out from the torso, occur regularly in his *oeuvre*, underlying his work is a gift for variety within the constraints and canons of Persian academic painting; indeed, he relaxed the formality of court art. Yet, as his contemporaries recognized, he contributed a new vision to his scholl and fundamentally changed the course of Persian painting”.

salientam a diversidade de figuras que povoam suas composições”.⁵²(ROXBURG, 2000, p. 121)

A caracterização do espaço pictórico parece ser ampliada por Bihzad para acolher essas mudanças, como se sofresse o efeito ampliado de um zoom e, segundo minha percepção, é por esse aspecto que possivelmente podemos dizer, que a humanização das obras de Bihzad é efetivada, pois, ao fazer isso, o artista consegue aumentar em tamanho as figuras humanas na cena e, por conseguinte ,ampliar a atenção do espectador para o que os personagens estão fazendo, o que torna seus gestos, posturas, atitudes e vestimentas mais visíveis.

O caráter dramático⁵³ de sua obra revela-se, portanto, na relação de equilíbrio entre o cenário e os personagens – personagens comuns que o artista insere no mesmo espaço que acolhe a suntuosidade dos príncipes (no caso da mesma figura 18, o próprio patrono do artista, o Sultão Husayn Baqara) ou nos espaços narrativos das histórias míticas que veremos adiante quando tratarmos das ilustrações feitas por Bihzad para o texto de Attar. Isso é mais do que suficiente para subverter a formalidade da arte da corte, apoiada, como sempre esteve, nas imagens, para veicular sua visão de mundo.

O virtuosismo e as qualidades técnicas não serão o único motivo pelo qual Bihzad e suas obras alcançarão um status mítico na história da pintura persa. Isso se dará também em razão do modo como o sistema das artes na Pérsia medieval definirá parâmetros para seu discurso no que diz respeito, entre outras questões, à relação dos artistas mestres com seus alunos, ao conceito de autoria e à definição dos padrões de estilo.

Em grandes oficinas, denominadas *Kitabkhanas*, como veremos no próximo capítulo, mestres artífices trabalhavam junto com seus alunos nas mesmas obras, com o objetivo de alcançar o melhor resultado. Isso significa que uma assinatura naquele contexto poderia atestar a autoria do artista ou de um dos seus pupilos, do calígrafo, ou mesmo identificar a oficina na qual o trabalho foi realizado. Uma vez que para muitos era interessante associar-se ao virtuosismo de um grande mestre, seja por questões mercadológicas, seja por vaidade, a falsificação de assinaturas e até de trabalhos também não pode ser descartada. Além disso, poderíamos pensar que provar a validade dessas assinaturas na atualidade beira o impossível se levamos em consideração não

⁵² “The introduction of a ‘psychological’ dimension is also noted. Also critical to Bihzad’s ‘naturalism’ was the depiction of everyday activities and the variety of facial features which stress the diversity of figures that populate the crowded compositions.”

⁵³ No sentido teatral ou Aristotélico de “representar pessoas em ação”. (ARISTÓTELES, 2005, p.21).

apenas a característica da produção desses manuscritos como também as viagens realizadas pelos mestres artífices entre as oficinas de produção.

A questão da autoria das obras vinculadas à arte do livro persa ultrapassa, porém, essas questões, uma vez que alcançar a perfeição e o virtuosismo no trabalho era o maior objetivo daqueles artistas, intrinsecamente ligados ao contexto no qual estavam inseridos. Numa analogia, do micro para o macro, podemos organizar, em ordem de reconhecimento: o artista, a obra, o ateliê no qual trabalha e o mercado no qual se insere ou vice-versa; todos vinculados entre si. Nesse sentido é que a validação da autoria das iluminuras persas é considerada uma tarefa delicada. Na maioria das vezes, a identificação da obra é feita, observando o nome da cidade onde foram feitas (o que pressupõe o ateliê de um determinado patrono) ou a provável data de sua produção (o que sugere cidade e patrono) e, muito raramente, o nome do calígrafo e/ou artista ilustrador.

Além disso, segundo David Roxburg, em seu artigo *Kamal al-Din Bihzad and authorship in persianate painting* (2000, p. 121), outra questão refere-se ao fato de que há uma lacuna ética – e por que não dizer estética – no método de análise estilística das obras dos artistas iranianos dos séculos XV e XVI. Esse método, segundo o autor, consiste em, após a certificação de que uma determinada obra seja de autoria de um artista persa (como ocorre com aquelas que ilustram o *Bustam* de Saadi, mencionadas anteriormente, cuja autoria parece estar comprovada, pela assinatura, como sendo do artista Bihzad), analisam-se seus aspectos estilísticos (técnica, características subjetivas e peculiares do suposto artista, entre outros) isolados do contexto de produção para, em seguida, torná-los instrumento de diagnóstico utilizado para atribuir às pinturas uma autoria.

O mesmo autor adverte que a importância de Bihzad para a arte persa é indiscutível, em virtude das inovações mencionadas anteriormente. O problema está na “escolarização” de Bihzad e no uso indiscriminado do uso do método descrito no parágrafo anterior, cuja origem parece advir do conceito de autoria pós-renascentista elaborado por Vasari em sua obra *A vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*, publicada pela primeira vez em 1550.

Essa obra, que nasce como uma encomenda dentro dos círculos humanistas do cardeal Farnese, futuro Paulo II, em Roma, contém uma pesquisa que reúne uma vasta documentação sobre os artistas italianos tais como Cimabue, Giotto, Da Vinci, entre outros, reunidos numa compilação feita em sete anos de trabalho. Segundo Jacqueline

Lichtenstein, num comentário aparentemente pejorativo, a obra de Vassari, no que diz respeito, por exemplo, às vidas de Giotto e Da Vinci, “é particularmente interessante para nos fazer compreender como um relato hagiográfico transforma a história em lenda”(LICHTENSTEIN, 2004, p.101), ou seja, pode ser arriscado realizar uma descrição biográfica, exagerando ou suprimindo qualidades do biografado, a ponto de torná-lo o que ele não é.

O método vassariano⁵⁴, segundo Roxburg (2000, p. 121), está fundamentado no conceito de *maneira* (mão), mais tarde ampliado para *maneirismo*, e surge como meio de identificação (ou negação) da pintura dos grandes mestres. Esse método, segundo o mesmo autor, presume dois aspectos distintos: o primeiro deles cria equivalências entre elementos estilísticos e individuais, ou seja,

o pintor não pode explicitamente ajudar na configuração de seu estilo, mas pode, por outro lado, deixar sua marca através de traços característicos, sugerindo inflexões, modos habituais de expressões e soluções para que a execução de um detalhe específico seja de uma determinada forma. (ROXBURG, 2000, p. 121)⁵⁵

O outro aspecto diz respeito ao fato de que, “em uma oficina composta por profissionais especializados e organizados hierarquicamente, o papel do mestre é de supervisionar a produção e executar as partes mais complexas da pintura”. (ROXBURG, 2000, p. 121)⁵⁶, ou seja, pressupõe que o mestre deixa sua marca apenas em elementos fundamentais da obra executada.

Além dos aspectos mencionados, existem outros problemas na associação desse método ocidental às pesquisas sobre a pintura persa dos séculos XV e XVI. Os materiais utilizados, tais como papéis, pigmentos e pincéis não possibilitam identificar o traço ou o movimento das mãos do artista na execução. Assim sendo, a identificação da obra não pode se dar pela expressão do artista, mas apenas pela natureza do manuscrito.

Também o caráter imitativo, de repetição das fórmulas estéticas e do uso de decalques para transferência dos desenhos contribui para configurar o universo de possíveis atribuições e reatribuições de autoria, “cujo castelo de cartas está fundado em

⁵⁴ O método vassariano será articulado posteriormente por Gionvanni Morelli (1816-91) e refinada por Bernard Berenson que defendia ser necessário “examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados, pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” (GUINSBURG, 1989, p. 144)

⁵⁵ “[...] the painter cannot help but leave his mark through characteristic features, tell-take inflections, habitual modes or expression and solutions for executing a particular detail in such and such way”.

⁵⁶ “The second is that in a workshop made up of specialized and hierarchically organized practitioners the master’s role was to oversee production and to execute the most complex parts of the painting.”

bases pobres.” (ROXBURG, 2000, p. 137)

Tudo isso converge com a análise realizada pela pesquisadora Yumico Kamada em seu artigo *A Taste for Intricacy: An Illustrated Manuscript of a Mantiq al-Tayr in the Metropolitan Museum of Art* (2010, p. 146-149) sobre a questão da patronagem e autoria das imagens produzidas por Bihzad para o manuscrito de *A Linguagem dos pássaros* do Metropolitan Museum de Nova York.

Segundo Kamada, tendo em vista o fato de que o colofão⁵⁷ do manuscrito feito pelo calígrafo não menciona qualquer referência ao sultão Husayn Mirza – o que em caso de patronagem real seria óbvio – é bem provável que sua produção, pela importância e proximidade da corte, tenha sido patrocinada por Mir Ali Shir Neva’i, sofisticado estadista e poeta, amigo do sultão e grande patrono das artes no período (aquele que é representado por Bihzad, segurando uma bengala, na pintura referencial do exemplo do *majli* mencionado no capítulo anterior). No entanto, a autora não confirma a veracidade dessa hipótese.

Outra questão mencionada por Kamada, diz respeito à provável participação do pai de Bihzad, Mirak Naqqash, na produção das imagens do manuscrito, abordada por pesquisadores como Lukens, Barry e Chirvani:

Quanto ao(s) pintor(s) desse manuscrito, Lukens (1967, p.323, 327) atribui a autoria das pinturas à escola de Bihzad, sob o ponto de vista estilístico, mas não nega a possibilidade de que Mirak Naqqash também possa ter-se empenhado nas ilustrações. Melikian-Chirvani (1988, p.108-113, 124, 129-130, 136) argumenta que uma ilustração inclui o nome de Mirak e, conseqüentemente, atribui a ele todas as ilustrações timúrides. Por outro lado, Barry (2004, p. 311-315, 336-338) atribui todas as ilustrações para Bihzad porque ele era o único pintor capaz de abordar conceitos místicos em pinturas. Como podemos identificar o pintor das ilustrações timúrides do *Mantiq al-Tayr*, na ausência de qualquer assinatura?(KAMADA, 2010, p. 147)⁵⁸

A ilustração a que se refere Melikian-Chirvani (1988, p. 110), contida na página 28 do manuscrito e que conteria a inscrição do nome de Mirak Naqqash no friso arquitetônico da construção ali representada, é a ilustração “O mendigo que declarou

⁵⁷ Lê-se no colofão: “Pelo escriba, no primeiro dia do quinto mês do segundo ano dos últimos dez anos que precedem o ano 900 (ou seja, 892), a transcrição deste precioso livro foi feita pelo humilde Sultão Ali pela misericórdia de Deus”, no original: “li-katibih-i/aval-i mah-i panjun az sar-i duvvum-i ‘ashar-i akhir as nuh-sad/ kard tahrir-i in kitab-i sharif banda Sultan ‘Ali bi-fazl-I ahad”. In.: KAMADA, 2010, p. 146.

⁵⁸ “As for the painter(s) of this manuscript, Lukens (1967, 323, 327) attributes them to the school of Bihzad from a stylistic point of view but she does not deny the possibility that Mırak Naqqash might also have been engaged in the illustrations. Melikian-Chirvani (1988, 108-113, 124, 129-130, 136) argues that one illustration includes Mırak’s name and consequently attributes all Timurid illustrations to Mırak. On the other hand, Barry (2004, 311-315, 336-338) attributes illustrations to Bihzad because he was a unique painter who could address mystical concepts in paintings. How can we identify the painter of the Timurid illustrations of *Mantiq al-tayr* in the absence of any signature?”

seu amor ao príncipe”, apresentada na página 120 desse estudo. No entanto, essa possibilidade foi refutada em outras traduções e interpretações do tema, evidenciadas pelo pesquisador japonês Kazuyuki Kubo em sua obra *Mir ‘Ali Shir’s Patronage of Art and Culture (Mir ‘Ali Shir no Gakugei Hogo ni tsuite)*, 1990. Além disso, segundo Kamada, vários motivos servem para refutar Melikian-Chirvani, primeiro porque “não era usual colocar o nome do pintor de forma tão proeminente num manuscrito, segundo porque, mesmo que rara, a inserção da assinatura de um artista numa pintura persa, seria feita discretamente.”⁵⁹(KAMADA, 2010, p. 147)

No entanto, um fato é dado como certo por todos esses autores: Bihzad e seu pai, Mirak Naqqash, trabalharam para o sultão Husayn Mirza (1438-1506).

Consideramos, por fim, mencionar o prefácio do álbum intitulado *Vitorioso Mirza (Bahram Mirza)*, que reuniu trabalhos realizados por calígrafos e pintores no período compreendido entre o final do século XIV e XVI, de autoria de Dust Muhammad, “conhecido no mundo indo-persa, e mesmo entre os otomanos, como um pintor (*moşawwer*), cortador de papel (*qāṭe*’), calígrafo (*moḥarrer*) e talvez dourador (*moḍahheb*) que Bodāq Monsi, secretário do príncipe Bahram Mirza, apresenta como “um dos melhores alunos de Bihzad”.⁶⁰

No prefácio do citado álbum, Dust Mohammad apresenta Bihzad como tendo sido treinado pelo seu pai Mirak Naqqash. Segundo Roxburg (2000, p. 124), uma série de comentários feitos por Dust Mohammad, em *nastaliq*, acompanham as produções de Bihzad inseridas no álbum *Bahram Mirza*, que contém esclarecimentos sobre as habilidades técnicas de Bihzad, bem como sobre a influência de seu pai Mirak Naqqah e também do mestre de seu pai, Mawlana Vali Allah (cuja relação com as pinturas chinesas do período Ming influenciou gerações de artistas), na sua produção.

A diversidade da seleção de trabalhos relacionados a Bihzad em termos de técnica, temática e estilo, feita por Dust Mohammad, segundo Roxburg (2000, p. 124-125), suscita questionamentos sobre os critérios utilizados ao atribuir ao artista a autoria dessas obras. Isso porque um olhar atento sobre esses critérios possibilita identificar três problemas distintos: o primeiro deles é que a natureza do material utilizado nas obras selecionadas e a forma da aplicação desses materiais não

⁵⁹ “There are, however, several reasons to dispute Melikian-Chirvani’s reading. First, it would have been unusual to put the painter’s name so prominently in a painting. Most Persian paintings lack signatures but whenever a painter did sign his work, he did so inconspicuously”.

⁶⁰ Fragmento retirado da Enciclopédia Irânica. Disponível em: <http://www.iranicaonline.org/articles/dust-mohammad-mosawwer>. Acesso em Set. 2016.

possibilitam identificar nem mesmo o movimento do gesto que as edificou, o que significa que a definição de sua autoria possa ter sido feita muito mais em relação à natureza do manuscrito que as continha do que pelo traço expressivo do artista a que se referem, conforme dito anteriormente.

O segundo aspecto está relacionado ao modo como a cultura visual na Pérsia sugere complexas relações para a produção de suas obras, até mesmo no que diz respeito à autoria, a pouco demonstrado. Nesse ponto, Roxburg esclarece, também, o quanto, a partir do século XV, a produção de folhas soltas passa a ser uma prática comum na produção de álbuns e coleções, recebendo, na maioria das vezes, a assinatura do responsável pela oficina de produção.

O terceiro aspecto diz respeito à prática de repetição de modelos, tanto no que se refere aos elementos figurativos que compõem as imagens quanto, às vezes, a composições inteiras, aspecto que também explicitamos anteriormente.

Por essas e outras questões, das quais tratou este capítulo, podemos concluir, assim como Kamada, que a autoria das imagens do manuscrito *A Linguagem dos pássaros*, do Metropolitan Museum de Nova York, são atribuídas a Bihzad, ou seja, seria, no mínimo, imprudente atestar sua veracidade sem explicitar as lacunas epistemológicas relacionadas a esse aspecto, conscientemente abordadas pelos respeitadores pesquisadores da arte do livro persa, aqui mencionados.

O que essas oscilações contextuais e, conseqüentemente, conceituais reverberam, no contexto da obra do artista persa Kamal al-Din Bihzad – e em outros que o extrapolam – é que o fato de considerar apenas o estilo para efetivar uma análise crítica sobre a obra de um artista, ainda segundo Roxburg, “carrega consigo a sombra do pressuposto de que ele se mantém ao longo de sua vida fazendo uso dos mesmos princípios técnicos e criativos.” (ROXBURG, 2000, p. 124)

A análise meramente estilística engessa o artista numa forma estática e imutável que o definiria como tal, quando, na verdade, o que um artista é reside, exatamente, no constante devir do caos, do informe e do pulsante, assim como demonstra a atemporalidade de Bihzad.

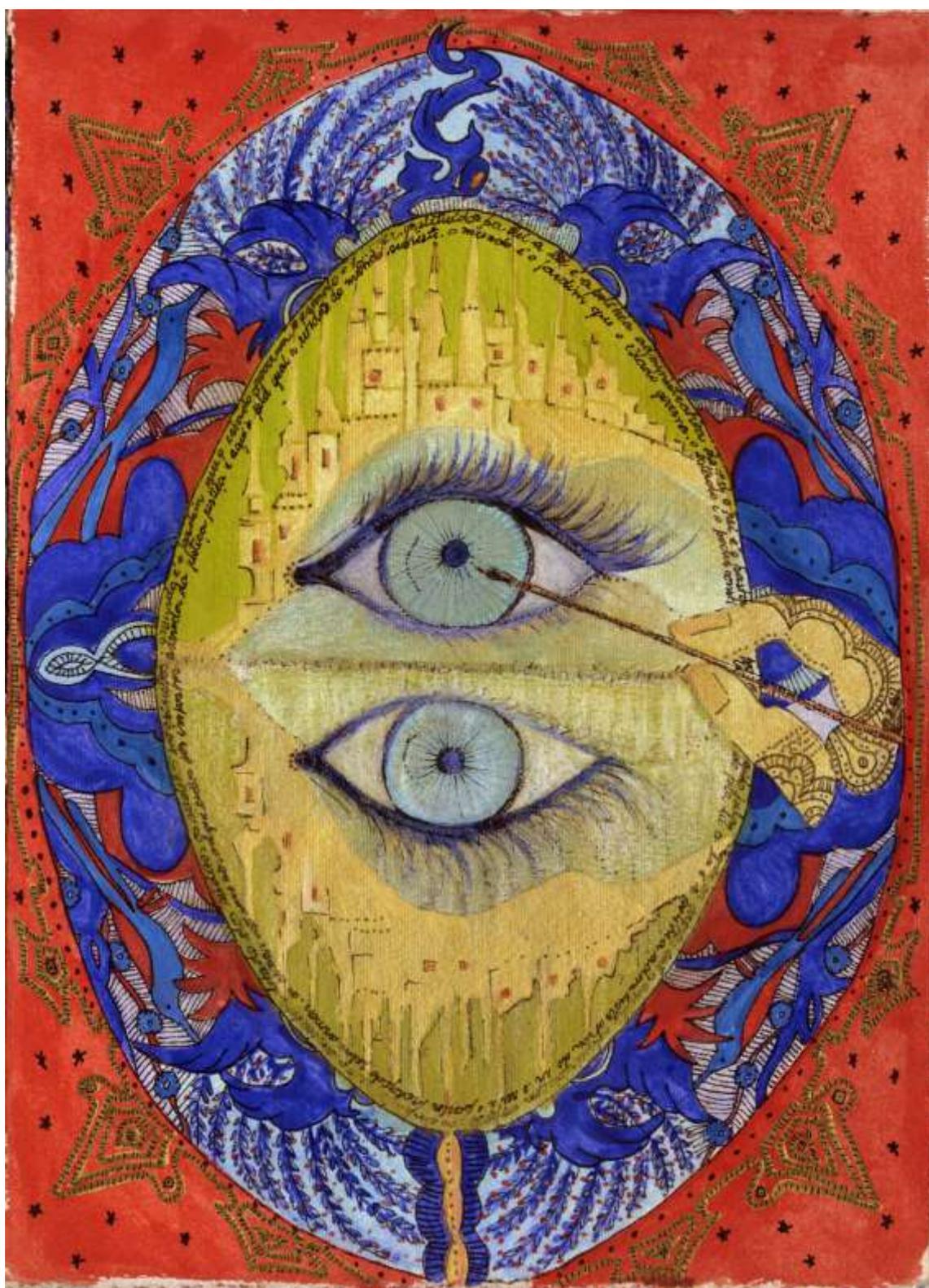


Figura 19 – *Miragem* (Tai Nunes) - 2016
Pigmento e goma arábica sobre papel de algodão L'Amatruda Amalfi - 40 X 30 cm

4 - O *Kitabhkhana*: a casa do livro persa medieval

As informações sobre a escrita e a pintura das imagens contidas nas miniaturas persas, abordadas anteriormente, chamam atenção para o fato de que a cultura persa mantém especial reverência à oralidade, associada à arte do bem ouvir, e que as pinturas produzidas como ilustração para os livros persas têm seu ápice associado ao período clássico de sua literatura, que tem início no século XIV e se estende ao século XVII.

Os persas preservavam sua poesia como um tesouro que mantém vivas suas raízes, portanto, conhecer a literatura e a obra dos grandes poetas constitui a essência de sua cultura. Assim, nada mais natural – e por que não dizer, elegante – do que considerar esse conhecimento um pré-requisito para a inserção na vida da corte. É preciso lembrar também que o Corão é escrito em versos e, até hoje, é aprendido por memorização e está incluído no método de alfabetização.

Segundo Lentz e Lowry (1989, p.284,285), a repetição e o processo de memorização desses textos literários eram considerados uma virtude. Havia práticas elaboradas de adivinhações relacionadas a eles, tais como os *Muwashshas* (acrósticos), os *Tarikhs* (cronogramas) e os *Mu'ammās* (enigmas).

Nos acrósticos, uma série de versos era extraída de um verso principal e, alterando-se a ordem das letras que os compunham, alterava-se também sua sonoridade e seu ritmo. Os cronogramas consistiam na inserção de números que apareciam em meio às palavras, sugerindo datas importantes que deveriam ser adivinhadas pelos presentes. Já nos enigmas eram apresentados um ou dois dísticos de poesias que faziam uma alusão a nomes próprios ou palavras a serem descobertos. Esse jogo adivinhatório tinha normas definidas por tratados e ocorriam normalmente antes da leitura/recitação de um poema, quando todos os presentes tentavam adivinhar como foram derivados.

Conforme visto anteriormente, era comum o debate literário (*majlis*) entre dois líderes políticos, nos quais “resolviam enigmas poéticos com artifícios retóricos, tais como trocadilhos homonímicos”(KAMADA, 2010). Os *majlis* relacionam-se não apenas ao conhecimento de determinada obra, mas também a seu sentido e a suas diferentes versões. Isso comprova que a patronagem da confecção de livros e objetos decorativos confirmavam a escala de poder, o prestígio e a influência do rei, que, quando estendidos para a arquitetura, constituiriam um sistema das artes com a sua identidade.

O poeta Dawlatshah, citado por Lentz e Lowry, em sua obra *Timur and the*

Princely Vision: persian art and culture in the fifteenth century (1989), exemplifica assim tais debates:

Príncipe Baysunghur prefere o *Khamsa* de Amir Khusraw que o de Nizami, enquanto sua alteza Ulugh-Beg Kuragan, por não concordar, defende o Sheik Nizami. Numa ocasião houve tão aquecido debate a esse respeito entre os dois eruditos príncipes que eles compararam os dois *Khamsa* linha por linha. (LENTS, LOWRY, 1989, p.112)⁶¹

Essa atmosfera de ebulição poética, associada a uma intensa dedicação às artes em geral, é o que tornará o império turco-mongol de Timur (1336-1405) digno de destaque na história da Pérsia.

A liderança e o carisma o transformaram em um mito. Seus descendentes afirmavam ser ele filho de Maomé e Alanqoa, deusa mítica mongol, cujos filhos seriam filhos do Céu e de sua divina luz. A figura mítica de Timur legitima toda sua dinastia até o século XVI e mantém-se viva por meio de sua historiografia, bem como das práticas ritualísticas e culturais que ele incentivou ao longo de seu reinado e que foi retomada por seus descendentes.

Os príncipes timúrides recebiam a mais humanística educação irânico-islâmica. Estudavam as ciências tradicionais (o alfabeto árabe, recitação do Corão e sua memorização, gramática e retórica), assim como as ciências racionais (lógica, filosofia, teologia, astronomia, geometria e astrologia), o *Tafsir* (interpretação e comentários do Corão), o *Hadish* (tradição profética e feitos do profeta Maomé) e a prosódia (correta pronúncia das palavras). Além disso, tinham amplo conhecimento de poesia.

Essa rica e diversificada formação nos líderes timúrides compõe e consolida um amplo projeto estético elaborado por Timur, aplicado aos livros, objetos decorativos e arquitetura, retomado e reafirmado por sua dinastia ao longo de duzentos anos, como forma de perpetuar o seu poder.

As oficinas reais de produção de livros e outros luxuosos artefatos, denominadas *Kitabkhanas*, tornaram-se, após sua morte, o coração do complexo cultural timúride, estabelecendo coesa e unificada linguagem visual e fazendo seu legado artístico ser reverenciado em todo o mundo islâmico. (LENTZ, LOWRY, 1989, p. 50)

Reunindo escribas, encadernadores e artistas de todo tipo, trabalhando sob a

⁶¹ “Prince Baysunghur preferred (Amir) Khusraw’s *Khamsa* to Nizami’s, while his late highness Uugh-Beg Kuragan did not agree and was a proponent of Shaykh Nizami. Between these two learned princes there was on occasion heated debate over these (conflicting) claims, and they compared the two *Khamsas* line by line.”

patronagem de um líder político, nobre aristocrata ou funcionário do alto escalão do governo, os *Kitabkhanas* timúrides estiveram fundamentados no modelo do atelier estabelecido no século XIV, por Rachid-al-Din, cuja ruína (FIG. 20) tornou-se motivo de visita da cidade de Tabriz, hoje Azerbaijão Oriental. Segundo Sheila Canby (1993, p. 31), Rachid-al-Din foi um médico de formação cuja maior obra foi produzir, a pedido do Sultão Uljaytu, sucessor de Ghazan Khan (ou Ilkhan, líder da dinastia mongol dos ilkanides), a história do mundo conhecida como *Jami al Tavarikh* ou Coleção de Crônicas.

Uma análise de dois fragmentos das vinte cópias que provavelmente foram feitas dessa obra ao longo da vida de Rashid al-Din – uma que se encontra hoje na Biblioteca da Universidade de Edimburgo e outra pertencente à coleção de Nasser D. Khalili em Londres – possibilita, segundo Canby, caracterizar o estilo das pinturas feitas sob a patronagem de Rashid al-Din, conforme exemplificado na figura 21:

[...] o formato das ilustrações é sempre horizontal, atingindo toda a largura da página escrita ou ocupando o centro da página com textos em ambos os lados [...] o céu na maior parte das páginas do *Jami* não é pintado; colinas e montanhas são desenhadas incompletas, e sua definição é dada por traços denotando um conjunto de folhas. A paleta das ilustrações do *Jami* é peculiar. Além da cor creme predominante do próprio papel, os artistas usaram abertamente da prata para dar destaque aos tecidos e rostos. Originalmente, essa prata deve ter brilhado de forma bastante eficaz, mas, embaçada com o passar dos séculos, é hoje muito mais escura do que se pretendia. Já as cores do *Jami* são bastante suaves. Verde, laranja, azul e vermelho prevalecem, mas as cores saturadas são usadas com moderação para tecidos do vestuário e outros efeitos. Normalmente, os cavalos e os homens possuem pernas longas com pequenas cabeças. (CANBY, 1993, p. 31)⁶²

Rachid al-Din empregou um grande número de estudiosos, calígrafos, encadernadores e pintores para produzir os volumes manuscritos de sua história. Assim funcionariam também, mais tarde, já no período timúride, os *Kitabkhanas*, como é possível constatar nos registros de uma petição redigida pelo calígrafo Ja'far datada de 1420, encontrada na cidade de Herat – cidade mais importante dos séculos XIV e XV.

⁶²“[...] the format of the illustrations is consistently horizontal, either reaching across the full width of the written page or placed in the centre of the page with text on either side. As in the Bestiary, the sky in most of the *Jami* pages is unpainted; hillocks or mountains are drawn sketchily and given definition by feathery green strokes denoting blades of grass. The palette of the *Jami* illustrations is distinctive. In addition to the predominant warm cream colour of the paper itself, the artists have used silver liberally for highlights of drapery and faces. Originally, this silver must have shimmered quite effectively, but it has tarnished over the centuries and is much darker now than was intended. Otherwise, the colours in the *Jami* paintings are quite subdued. Green, orange, blue and red prevail, but saturated colours are used sparingly for garment linings or other accents. Typically, horses and men are long-legged with proportionally small heads.”



Figura 20 – *Ruína do Kitabkhana de Rashid-al Din* . século XIV . Tabriz . Azerbaijão Oriental
Disponível em: <http://mapio.net/o/1844433/>. Acesso em Jul. 2016.

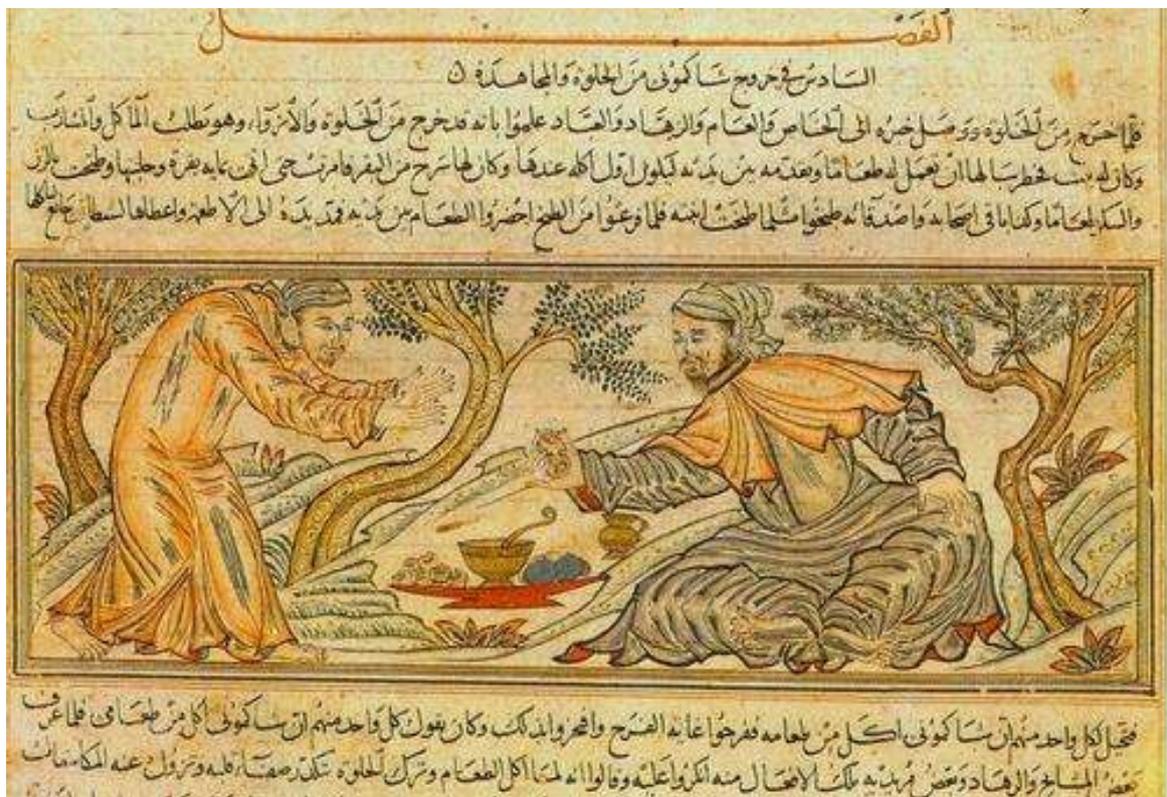


Figura 21 – Buda oferece frutas ao Demônio. Jamil al Tavarikh de Rashid al-Din. Tabriz. 1314. 43,6 X 29,1cm. Coleção de Arte Islâmica de Nasser D. Khalili, London. In.: In.: CANBY, Sheila. Persian Painting. Northampton: Interlink Books, 1993.p.31.

A petição tem início com a seguinte saudação: “Do mais humilde servo da biblioteca régia, cujos olhos são como espectadores da poeira dos cascos do cavalo régio ou como os ouvidos daqueles que jejuam são para o grito de ‘Deus é grande’ (*Allahu Akbar*)” (LENTZ, LOWRY, 1989, p. 159), passando, em seguida, a descrever a situação dos projetos daquele *Kitabkhana* na relação dos artífices com os trabalhos executados:

Khwaja Abdul-Rahim está ocupado fazendo projetos para os encadernadores, iluminadores, fabricantes de tendas e ceramistas. Há um desenho de Mir Dawlatyar para uma sela que Kwaja Mir Hasan copia, e Mir Shamsuddin, o filho de Khwaja Mir Hasan, e Ustad Dawlatkhwaja estão ocupados em executá-lo em madre-pérola. (LENTZ, LOWRY, 1989, p. 159)⁶³

Apesar de não haver nenhuma menção a quem tal petição é endereçada, o nome dos artífices citados remete ao *Kitabkhana* timúride do príncipe Baysunghur. O mesmo documento menciona por volta de 22 projetos em desenvolvimento, incluindo manuscritos, objetos, tendas e projetos arquitetônicos. São citados também 23 artistas entre pintores, iluminadores, calígrafos e encadernadores, bem como as regras utilizadas para a execução dos trabalhos, às vezes vários em execução ao mesmo tempo, realizados individualmente ou por equipes, com a variedade dos materiais, esboços e decalques.

Disso podemos concluir que as funções dos artífices dentro dos *Kitabkhanas* eram dadas por especificidade e domínio técnico e envolviam uma equipe – os *warraqin*. Havia um mestre geral, o *Kitabdar*, que poderia ser até mesmo o patrono, uma vez que muitos dos reis eram poetas, calígrafos ou ilustradores. Os artesãos executavam o que o mestre geral propunha que, como podemos ver, ia muito além da exclusiva produção de livros.

Em termos gerais, Sheila Canby comenta sobre como os artífices envolvidos na produção de um manuscrito agiam dentro de um *Kitabkhana*:

Enquanto artistas individuais, ocasionalmente com a ajuda de um assistente,

⁶³ “From the most humble servants of the regal library, whose eyes are as expectant of the dust from the hoofs of the regal steed as the ears of those who fast are for the cry of Allahu Akbar (God is great) such was the characteristically submissive salutation offered by the calligrapher Ja' far to his royal patron at the beginning of a report on the status of kitabkhana projects. He then quickly turned from florid rhetoric to matters at hand: Khwaja Abdul-Rahim is busy making designs for the binders, illuminators, tentmakers, and tilemakers...There was a design by Mir Dawlatyar for a saddle, Kwaja Mir Hasan copied it, and Mir Shamsuddin, Khwaja Mir Hasan's son, and Ustad Dawlatkhwaja are busy executing it in mother-of-pearl.”

projetavam e executavam as ilustrações dos manuscritos persas, a produção completa de um livro ilustrado poderia envolver muitas pessoas, todos empregados numa biblioteca ou atelier de um líder, muitas vezes um patrono real. O diretor do projeto decidia quais episódios da narrativa deveriam ser ilustrados. Se as margens deviam ser salpicadas de ouro, especialistas realizavam sua tarefa, enquanto o papel ainda estava molhado. Depois das folhas polidas, o escriba poderia copiar o texto, deixando espaço para pinturas e iluminações, instruído pelo diretor. O pintor (ou pintores) seria o próximo a agir, seguido por iluminadores e douradores, cuja complexa decoração adornava o frontispício, pé de página e capítulos. Esses artistas também eram responsáveis pela decisão de enquadrar as linhas que demarcariam o texto de pinturas e separariam as linhas da poesia. (CANBY, 1993, p. 19)⁶⁴

É possível notar que escribas, ilustradores, iluminadores e demais artífices obedeciam ao diretor do projeto e que os ilustradores agiam, provavelmente, depois dos escribas. Para compreender melhor cada uma dessas etapas de elaboração do livro persa, consideramos desenvolver um pouco mais cada uma dessas etapas, considerando que, certamente, tudo tinha início na confecção do papel.

Os pioneiros da confecção do papel são os chineses. O papel na China é inventado por volta de 105 a. C, provavelmente por T'sai Lun. O processo utilizado por ele consistiu em macerar crostras vegetais, fibra de amoreira, restos de tecido de algodão e também velhas redes de pesca desfeitas, transformando tudo isso numa fina pasta que, depois de seca, originaria o papel. O segredo dessa produção é mantido pelos chineses até o momento em que são tornados prisioneiros pelos árabes em meados do século VIII. Em 1150, os árabes estabeleceram as fábricas de papel na Espanha, Toledo e Valença, que abasteceram por muitos anos os países da Europa⁶⁵.

Sobre a chegada do papel no mundo islâmico, assim esclarece Sheila Canby:

[...] os persas e árabes parecem não ter tido conhecimento do papel até a vitória árabe em Kangli, entre Samarakand e Tashkent, em 751d. C. Como resultado da instrução dada por um fabricante de papel chinês de Kangli, a primeira fábrica de papel a funcionar no mundo islâmico foi aberta em Samarkand, seguida por outra em Bagdá, em 794. [...] Árabes e persas usavam, até então, papiro, produzido exclusivamente no Egito, e pergaminho para produzir seus

⁶⁴ “While individual artists, occasionally with the help of an assistant, designed and executed the actual illustrations in Persian manuscripts, the complete production of an illustrated book could involve many people, all of whom would be employed within the library or book-making atelier of a major, often royal patron. The director of project would decide which episodes of the narrative should be illustrated. If the borders were to be flecked with gold, specialist gold-sprinkles would perform their task while the paper was still wet. Then, once the sheets were burnished, the scribe would copy the text, leaving space for paintings and illuminations as instructed by the director. The painter or painters, would next proceed, followed by illuminators and gilders, whose intricate decoration adorned the frontispiece, end-page and chapter-headings. These artists were also responsible for ruling and framing the lines that demarcated text from paintings and separated lines of poetry.”

⁶⁵ Informações adquiridas no site da Escola de Belas Artes/UFMG: <http://www.eba.ufmg.br/alunos/kurtnavigator/artesartesanato/papel.html>. Acesso em Set. 2016.

livros e documentos. (CANBY, 1993, p.13)⁶⁶

Segundo Canby (1993, p. 14), ao contrário dos chineses, que faziam seus papéis com fibra de amoreira, trapos de tecido e brotos de bambu, o papel persa era feito, invariavelmente, de fibras de linho originado de trapos. Ocasionalmente fibras de cânhamo eram acrescentadas à pasta do papel.

O processo, ainda segundo a autora, tinha início com a classificação dos trapos de tecido que, em seguida, eram desfiados e colocados de molho para amolecer sob o sol, numa mistura de água, cal e alvejante até se transformarem numa pasta. Esse processo era repetido várias vezes, intercalado com a limpeza da pasta em água limpa que, ao atingir o grau desejado de decomposição, era pilada ou moída até se tornar lisa.

Para dar forma ao papel, o artesão mergulhava, neste líquido de fibras, um molde formado por uma moldura de madeira que continha uma parte flexível, como uma tela, feita de junco (ou faixas de grama) junto com crina de cavalo. Ao removê-lo, a água escorria, e a pasta separada era semelhante a um feltro que, quando seco, dava origem ao papel. As marcas desse molde são, portanto, facilmente percebidas na superfície do papel e funcionam como um registro da arteficialidade com que era confeccionado. Depois de seco, o papel era imerso numa solução de albumina ou amido para preencher ou cobrir partes incompletas de sua superfície. Em seguida, o papel era cortado no tamanho idealizado para o livro. Considerando a arteficialidade de todo o processo e o custo de sua produção, os livros persas não ultrapassavam, em sua maioria, a medida de 30 cm.

O que se seguia era a realização das pinturas que, segundo Sheila Canby, obedecia ao seguinte procedimento:

Antes de aplicar a tinta no papel, o pintor de miniaturas fazia um esboço preliminar com um pincel fino. Para executar detalhes ou seções inteiras de uma composição ele poderia tomar emprestado, detalhes ou seções inteiras de obras existentes, fazendo uso de um *pounce*. Para obter um *pounce*, ele colocava uma folha fina de papel ou camurça transparente sobre o tema a ser copiado e perfurava o seu contorno com uma agulha. Então enchia um saco de pano com pó de carvão e batia sobre o papel ou camurça perfurada, agora posicionada sobre sua folha de papel ainda virgem. O esboço do detalhe original era assim transferido para uma nova página. O artista continuaria a compor seu desenho preliminar, preenchendo detalhes do traje, fisionomia e

⁶⁶ “[...] the Persians and Arabs do not seem to have been aware of paper until after the arabic victory at Kangli, between Samarkand and Tashkent, in AD 751. As a result of instruction by a Chinese papermaker from Kangli, the first paper factory in the islamic world was opened at Samarkand, followed by another in Baghdad in 794. (...) Arabs and persians had used papyrus, produced exclusively in Egypt, and parchment for books and documents.”

paisagem. Evidentemente, ele não pintava diretamente sobre a superfície traçada. Ao contrário, revestia levemente a superfície da página com encolagem⁶⁷ de gelatina animal, através da qual o desenho tornava-se ligeiramente visível. Nesse momento ele estaria pronto para pintar. (CANBY, 1993, p. 18)⁶⁸

Após a pintura, toda a folha era polida, e ajustes eram feitos entre as linhas do texto, além de pequenos reparos e cortes necessários. As folhas eram reunidas em um conjunto, costuradas e encadernadas.

Os pigmentos utilizados podiam ser de origem animal, vegetal ou mineral. Entre os minerais, estão o ouro, a prata e o lápis lazúli (azul ultramarine), sulfeto de mercúrio (vermelho), sulfeto de arsênio (amarelo) e malachita (verde). Era comum a utilização de plantas para substituir esses minerais. O índigo (ou anil), por exemplo, substituía o lápis lazúli. Também o carbonato de cobre era utilizado para produzir o azul claro. Utilizavam como prática mergulhar, por um mês, placas de cobre em vinagre para adquirir outro verde, chamado de verdigris. Mercúrio e enxofre, moídos e aquecidos juntos, originavam o vermelho e muito dos tons alaranjados vinham do óxido de cobre. Óxido de ferro substituía o marrom escuro, e o carmim poderia ser produzido com secreção produzida pela fêmea de um inseto denominado *kermes ilicis*⁶⁹ que vive na seiva de árvores, como o carvalho kermes da região mediterrânea.

Não é difícil compreender a dificuldade relacionada à conservação desses livros se levarmos em consideração a natureza dos materiais utilizados em sua confecção.

⁶⁷ Em uma conversa, por email, com a professora Ana Utsch, professora adjunta do curso de conservação e restauração da Escola de Belas Artes e colaboradora da área de Edição da Faculdade de Letras da UFMG, o sentido do termo encolagem (*sizing*), no processo acima descrito, tornou-se mais claro e compreensível. Encolagem consiste na aplicação de uma substância que tem a finalidade de conter as características higroscópicas do papel, facilitando a fixação da tinta, tornando esse papel menos poroso. No caso ocidental, ainda na Idade Média, a encolagem era, de forma geral, realizada com gelatina animal, enquanto que a fabricação árabe (que também esteve presente na Europa, pelo menos até o séc. XIV, sobretudo na Península Ibérica, a encolagem era realizada, mais frequentemente, com cola de amido (herança da fabricação chinesa). Segundo a professora Utsch, a encolagem é um procedimento padrão da manufatura do papel. No entanto, nesse contexto, a professora Canby sugere que os artistas persas aplicavam uma camada suplementar de encolagem sobre a superfície do papel antes de efetivarem a pintura sobre sua superfície.

⁶⁸ “Before applying paint to paper, the miniature painter would have made a preliminary sketch with a fine brush. For details or whole sections of a composition he might borrow from existing works with the help of a pounce. To obtain a pounce he would lay a thin sheet of paper or transparent deerskin over the subject to be copied and prick the outline with a needle. Then, having filled a cloth bag with charcoal powder, he would dust over the pounce, now positioned above his clean sheet of paper. The outline of the original detail was thus transferred to a new page. The artist would proceed with his preliminary drawing, filing in details of costume, physiognomy and landscape. Evidently, he did not paint directly onto the drawn surface. Rather, he lightly coated the surface of the page with sizing, through which his drawing was faintly visible. At this point he was ready to paint”.

⁶⁹ Descrição encontrada em : <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/315455/kermes>. Acesso em Out. 2013.

Assim como acontecia no Ocidente, a maioria deles era corrosivo, e sua pigmentação original era alterada com o passar do tempo, invadindo às vezes, por diluição, as cores vizinhas.

Como aglutinantes, os persas usavam albumina, provavelmente da clara de ovo, e, mais tarde, já no século XVI, passaram a utilizar também a goma arábica, uma resina natural derivada da planta acácia (*acacia Senegal*), cuja denominação "arábica" está relacionada a seu uso pelos egípcios no processo da mumificação.

Quando tudo estivesse pronto, entravam em cena os encadernadores.

Apesar de reconhecer o perigo de reduzir a história da encadernação dos livros islâmicos a um único padrão, a conservadora-sênior da *Thesaurus Islamicus Foundation & Dar Al Kutub Manuscript Project*, Ana Benny⁷⁰, apresenta como referência de encadernação islâmica, o padrão dos livros coptas ou antigos cristãos do Egito⁷¹.

A encadernação é de caixa, conforme a do manuscrito de *A Linguagem dos Pássaros* do Metropolitan Museum de Nova York, que apresentamos na figura 2, ou seja, trata-se de uma capa com uma aba localizada segundo a orientação islâmica de leitura (da direita para a esquerda), o que significa dizer que a aba está localizada à direita do leitor e não à esquerda como sugere a fotografia inserida neste estudo. Segundo Beny, é comum a sugestão dessa inversão, fato atribuído mais a fotografias e restauradores do que relacionado à encadernação original.

Os ferros de inscrição das decorações nas capas, tais como os clichês utilizados na tipografia, tendiam a configurar medalhões, mas havia também desenhos vegetais, de arabescos ou de natureza geométrica, que eram aplicados lado a lado, configurando estruturas maiores e mais complexas, bem como dando origem às margens decorativas.

No século XVI, é possível identificar a combinação de couro com papéis coloridos e a inserção de cenas de animais e paisagens incorporados aos temas geométricos e aos ornamentos vegetais. Já no século XIX, o repertório visual das encadernações é acrescida de flores e pássaros, bem como de cenas emprestadas de pinturas europeias e retratos de personagens históricos. Era constante também o uso da

⁷⁰ BENNY, Ana. *Encadernação Islâmica Andaluzi*. Palestra ministrada no 4º Encontro de Encadernadores, na Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Disponível em :<https://www.youtube.com/watch?v=ddCIHvIW81w>. Acesso em Agosto 2015.

⁷¹ A referência mais antiga desse estilo de encadernação são os códices pertencentes à coleção de trezes livros de conteúdo gnóstico cristão, do séc IV, que, segundo John Szirmai (2009, p.07), foi encontrada na cidade egípcia de Nag Hammadi, descobertos por dois camponeses em 1945 e entregues à guarda do diretor do Museu Copta do Cairo, Togo Mina, um ano depois.

técnica de laqueadura das capas.⁷²

Já o lugar do texto e das imagens nas páginas, como visto anteriormente, era definido pelo escriba com o uso do *mastar* podendo ocorrer, no entanto, algumas variações. No capítulo 5 de sua obra *Text and Image in Medieval Persian Art*, Sheila Blair descreve algumas delas. Segundo a autora, a inserção da imagem obedecia, normalmente, à ocupação de 2/3 da superfície demarcada pelo *mastar* para o texto, podendo também obedecer à proporção de 1/3 em relação ao texto ou ocupar toda a demarcação do *mastar*, ou ainda, a página inteira. (BLAIR, 2014, p. 184, 185)

Sendo assim, as imagens poderiam ocupar um quadro menor dentro de outro maior, que consistia na página inteira. Essa borda externa à imagem é normalmente mais brilhante, mais polida e, quando a diagramação funciona nesse formato, é denominada de “folha emoldurada”.

Outra forma de inserção da imagem era definida por uma terceira borda, normalmente escura, localizada entre aquela definida pelo *mastar* e a página inteira. A autora argumenta que, colocando-se a página de um manuscrito persa contra a luz é possível perceber três padrões de transparência: do texto central ou da imagem, da borda escura e da página inteira. Esses efeitos eram conseguidos por meio do polimento, conforme já mencionamos, mas também por processo de laminação, daí ser denominado de “folha laminada”.

As imagens eram inseridas nas páginas, normalmente após o trabalho do calígrafo. Uma cópia do *Khamsa* de Nizami que está atualmente em Bagdá possui 23 ilustrações e outras 23 páginas demarcadas para ocupação de outras ilustrações que não foram feitas. Isso não apenas pode denotar a veracidade da afirmação anterior, como também sugerir que demoravam mais a serem terminadas, ou seja, talvez fossem responsáveis por definir o tempo de duração da confecção dos livros.

O início ou o término desse processo pode ser encontrado inscrito nos colofões das páginas, acompanhado de um medalhão que define a assinatura do ilustrador, escriba ou do chefe da oficina. Como visto anteriormente, tendo como referência o trabalho de Bihzad, a legitimação da autoria de muitas dessas obras é questionável. O

⁷² A produção de uma encadernação laqueada persa é um processo trabalhoso. Camadas de goma-laca são aplicadas com pincel sobre o substrato de papelão. Depois que o projeto da pintura é desenvolvido, a pintura é bloqueada em camadas de tinta opaca constituídas por pigmentos ligados com cola animal. Intrincados detalhes são pintados sobre esses blocos de cor. Após a conclusão da pintura, toda a superfície é revestida com goma-laca. Qualquer dourado ou decoração metálica é colocada a partir desta laca pegajosa. A peça termina quando uma suave superfície homogênea é atingida após aplicações repetidas de goma-laca intercaladas com lixa. (BEATY, 2013).

fato é que alguns estudos suscitam a suspeita de que essas produções não se deram num ato contínuo, num mesmo lugar, nem pelas mesmas pessoas. Além disso, eram acrescidas de novas inscrições – texto ou imagem – num novo contexto, num novo espaço de tempo e lugar.

David Roxburg (2000, p.10), narra sua surpresa a esse respeito quando investigava um manuscrito na Topkapi Palace Library, em Istambul. Ele notou que as ilustrações tinham estilos heterogêneos e pouca ou nenhuma relação com o conjunto textual no qual estavam inseridas, como se pertencessem a diferentes proprietários. E isso não era uma exceção.

Além disso, não é difícil supor que artistas circulavam trabalhando também em suas casas, em outras cidades, experimentando materiais e procedimentos, o que sugere troca de procedimentos técnicos fora dos *Kitabkhanas*:

Os livros islâmicos, conseqüentemente os persas, fazem parte de uma disputa histórica, religiosa e política e, assim como no Ocidente, foram destruídos, queimados, sofreram diásporas, foram fragmentados, vendidos aos pedaços, tornando-se, assim, raridades.

Segundo Roxburg (2010, p. 11), há suspeitas de que as bibliotecas e coleções eram formadas de forma ilícita. O autor cita como exemplo uma auditoria aplicada ao vizir Khwaja Majd al-Din Muhammad, apresentada nos estudos de Khwandamir, um historiador da arte persa nascido em Herat em 1475, na qual ouro, joias, livros raros, pedras bezoar, louças chinesas e outros objetos foram encontrados numa quantidade tal que seria impossível enumerá-los. Quando os objetos confiscados de Khwaja Majd al-Din Muhammad foram mostrados ao sultão Husayn Mirza, o patrono das produções de Bihzad em Herat, ele disse: “Acreditávamos tanto em Khwaja Majd al-Din Muhammad, a ponto de pensar que qualquer objeto precioso que ele possuía ele nos apresentava. Agora nos parece que ele não tenha sido totalmente honesto conosco”.⁷³

Além disso, citando os estudos contidos na obra *Empire of the Sultans: Ottoman Art from the Collection of Nasser D. Khalili*, de autoria de J. M. Rogers, Roxburg (2000, p. 11) conta que o sultão Ahmed III ordenou o inventário da biblioteca de seu genro Sehid ‘Ali Pasa, confiscando-a previamente, sob a alegação do caráter ilegível de alguns exemplares, o que J. M. Roger considera ter sido, talvez, uma desculpa para enviar os

⁷³ “We trusted Khwaja Majduddin Muhammad to such an extent that we thought whenever any precious object came into his hands he immediately presented it to us. Now it seems he was not totally honest with us”.

mais finos manuscritos da coleção para o palácio de Ahmed III e vender os demais.

Todos esses fatores nos levam a questionar os critérios que orientaram, no passado, a escolha de artistas, escribas e artífices relacionados à arte do livro persa em geral, definidos hoje como dignos de serem reverenciados, assim como a forma como ocorreu a exclusão dos demais. O mesmo questionamento pode ser aplicado às suas obras.

Essas considerações não diminuem o valor dessas produções, nem servem para anular os estudos realizados até agora sobre os *Kitabkhanas* ou textos e imagens produzidas naquele período. O que importa, ao contrário, é compreender que o contexto que envolve o estudo dessas produções não diz respeito apenas à identidade da imagem e da palavra para aquela civilização. Ele vai muito além, pois é um percurso para dentro de sua cultura, é descobrir, na arte do livro, um pouco sobre quem eram os persas, seu modo de pensar, ser e agir no mundo.



Figura 22 – *O homem livro* (Tai Nunes) - 2016
Pigmento e goma arábica sobre papel de algodão L'Amatruda Amalfi - 40 X 30 cm

PARTE II: ANÁLISE DA RELAÇÃO ENTRE O TEXTO DO POETA ATTAR E AS IMAGENS DE KAMAL I-DIN BIHZAD NO MANUSCRITO A *LINGUAGEM DOS PÁSSAROS*

5 – Dos princípios metodológicos utilizados na análise

Na tabela abaixo, as oito ilustrações que se encontram no manuscrito de *A Linguagem dos Pássaros*, do Departamento de Arte Islâmica do Metropolitan Museum de Nova York, estão relacionadas com os textos de Attar a que se referem. A numeração crescente, convencionada para organizá-las na referida tabela, obedece à ordem de aparição dos textos de Attar na edição brasileira de *A Linguagem dos Pássaros*. Conforme explicitado anteriormente, apenas as imagens 5, 6, 7 e 8 são atribuídas a Kamal al-Din Bihzad. Por esse motivo, foram definidas como objeto de análise neste estudo.

Nº	Título estabelecido para a imagem pelo Metropolitan Museum NY, página correspondente no manuscrito e tradução.	Na edição brasileira está relacionada ao capítulo/texto	Página na edição brasileira
1	A Ruffian Spares the life of a Poor Man (p.4v) (Um rufião poupa a vida de um pobre homem)	Invocação/ Parábola	13
2	The Concourse of the Birds (p.11r) (A conferência dos pássaros)	Capítulo I: A reunião dos Pássaros/ A reunião dos Pássaros	35
3	Shaikh San'an beneath the Window of the Christian Maiden (p.18r) (Sheik Sanan debaixo da janela da donzela cristã)	Capítulo IV: Advertências da poupa sobre a viagem/ História do Sheik San'na	72-86
4	Shaikh San'an and the Christian Maiden (p.22v) (Sheik Sanan e a donzela cristã)	Capítulo IV: Advertências da poupa sobre a viagem/ História do Sheik San'na	86-88
5	The Beggar who Professed his Love for a Prince (p.28r) (O mendigo que declarou seu amor ao príncipe)	Capítulo XX: Perguntas de um quarto pássaro/ O rei e o mendigo	110
6	Funeral Procession (p.35r) (Cortejo Fúnebre)	Capítulo XXVI: Desculpas de um décimo pássaro/ Palavras de um sufi a um filho aflito pela morte de seu pai	131
7	The Anecdote of the Man Who Fell into the Water (p.44r) (A anedota do homem que caiu na água)	Capítulo XXXIV: Pergunta de um décimo oitavo pássaro/ História de um homem que possuía uma longa barba	165
8	Shaikh Mahneh and the Villager (p.49r) (Sheik Mahneh e o aldeão)	Capítulo XXXVIII: Pergunta de um vigésimo segundo pássaro e descrição do primeiro vale, o Vale da Busca/ História sobre Abú Said Mahnah	185

Dois princípios orientaram a análise da relação entre o texto de Attar e as imagens de Kamal al-Din Bihzad que apresentaremos a seguir. O primeiro deles está relacionado às abordagens teóricas apresentadas, sobretudo pelas pesquisas do professor David Roxburg sobre como pensar essa mesma relação, considerando a singularidade da recepção das imagens para os persas.

Essa singularidade relaciona-se, por exemplo, ao que Roxburg denominou “hermetismo das imagens”, ou seja, olhar imagens na Pérsia incita o leitor à contemplação, como exercício de decifração enigmática, de construção de um sentido que tende ao infinito, tantos quantos forem os leitores que se posicionem diante daquelas mesmas imagens. Olhar as imagens na Pérsia é mantê-las ativadas em relação ao que significam, é experimentar de um exercício imaginativo e, portanto, criativo, longe de poder ser definido como descrição, e isso, sem dúvida, estabelece um novo paradigma para a relação palavra e imagem naquela civilização.

Elaborar um discurso com base em uma imagem, cujo significado está em movimento, implica, de forma equivalente, recriar continuamente o próprio discurso na busca pela forma adequada de dizer a respeito delas, como se dizer sobre elas exigisse um novo repertório, inventado pelo leitor a cada novo olhar – essa é uma experiência de metalinguagem. Trata-se, talvez, menos de desvendá-las do que de situar-se dentro do enigma, perpetuando sua potência.

Acreditamos que o caráter hermético das imagens persas esteja associado ao conceito de aniconismo, que, como preceito islâmico, estabelece o repúdio ao uso de imagens associadas à idolatria. Na busca por burlar esses preceitos, os artistas persas fazem uso de uma nova ordem espacial para abrigar as imagens dentro de suas composições pictóricas (o que está diretamente ligado à ausência de perspectiva na composição de suas imagens) a fim de distanciá-las de uma intenção representativa ou naturalista.

Desse contexto decorre a impossibilidade, citada pelo professor Roxburg, de considerar uma tradição efrástica na relação palavra e imagem para os persas, ou seja, aquela que visa “transpor uma imagem pela escrita, atualizar um sentido pictural”(KRANZ apud HOEK, 2006, p. 172), associado aos textos literários do período.

No que diz respeito a esse princípio, portanto, numa abordagem taxonômica, podemos dizer que as imagens persas têm uma relação não efrástica com os textos porque eles não se constituem uma descrição delas. Esses textos e imagens também não

podem ser considerados como tradução entre meios de expressão distintos pelo mesmo motivo. Acreditamos que esses textos e imagens estejam, talvez, mais bem localizados, quanto à relação que estabelecem entre si, a uma transposição autônoma – aquela em que, segundo Hoek (2006, p. 178), o segundo discurso (no caso as imagens de Bihzad) não pode ser julgado, levando-se em consideração apenas sua fidelidade ao primeiro (no caso o texto de Attar), já que ambos mantêm uma autonomia, apesar de inseridos lado a lado dentro de um livro e serem pensados, num primeiro momento, de forma incipiente, apenas como texto e ilustração.

Sendo assim, é na imersão do próprio contexto da pesquisa, que consideraremos tanto a imagem quanto a palavra persa como matérias de criação, inclusive na forma como desenvolvemos sua análise nos capítulos que se seguem. Desse modo, convidamos o leitor a adentrar pelos cenários poéticos de Attar e Bihzad, tal como se fosse possível, diante de seus textos e suas imagens, viver a experiência de um *majli*.

Outro princípio que utilizaremos como guia do processo de análise da relação do texto de Attar com as imagens de Bihzad vincula-se à percepção da existência de uma afinidade temática que aproxima as histórias que compõem os capítulos de *A Linguagem dos Pássaros*, de Attar, sobretudo aqueles relacionados às imagens citadas. Identificamos no capítulo XX a temática do amor; no capítulo XXIV, a temática da morte; no capítulo XXXIV, a temática da unidade e, no capítulo XXXVIII, a temática do paraíso. Acreditamos poder supor que esses temas atuam, por serem intrínsecos à mística sufi, como ponto de contato entre as iluminuras de Bihzad e o texto de Attar, o que demonstra a importância de sua abordagem na introdução de cada capítulo, especificamente.

Além disso, evidenciaremos também, na relação entre o texto de Attar e as imagens de Kamal al-Din Bihzad, alguns símbolos que se destacam em suas composições pictóricas, realizando ora aproximações com o texto poético de Attar, quando tais aproximações existirem, ora mostrando possíveis distanciamentos.

As demais histórias que compõem os quatro capítulos mencionados, bem como outras, nas quais os temas do amor, morte, unidade e paraíso sejam recorrentes na obra de Attar, serão apresentadas brevemente, não apenas para efeito de contextualização das histórias entre si, mas por acreditar que, desse modo, o leitor será capaz de ampliar seu repertório simbólico e enriquecer sua percepção dos textos e das imagens bihzadianas estudadas.

A análise das relações entre os textos de Attar e as imagens de Bihzad, segundo

os critérios anteriormente mencionados, obedecerá, portanto, nesta segunda parte da tese, à seguinte ordem: Capítulo 1: O enigma do amor entre o rei e o mendigo; Capítulo 2: O enigma da morte na história do filho que enterra seu pai; Capítulo 3: O enigma da unidade na história do homem que possuía uma longa barba; Capítulo 4: O enigma do paraíso no encontro do Shaik Manah com o aldeão.

6 - O enigma do amor entre o rei e o mendigo

Em *L'immaginazione creatice. Le radici del sufismo*, Henry Corbin dedica um subtítulo à Dialética do Amor. Para Corbin, toda a obra do filósofo sufi Ibn Arabi, fundamentada que está no Sufismo, busca responder a uma pergunta essencial: Quem é Deus como o Amado e, antes, quem é o amante de Deus, na realidade? (CORBIN, 2005, p. 128). Para Ibn Arabi existem dois aspectos fundamentais quando se pensa no amor divino: o primeiro deles é o desejo de Deus pela sua criatura, ou seja, o suspiro apaixonado da divindade em sua essência, que aspira a manifestar-se nos seres, a fim de ser revelado por eles e por intermédio deles; o segundo aspecto é o desejo da criatura por Deus. No entanto, Corbin explica que não se trata de seres diferentes ou de algo heterogêneo: o suspiro de Deus é epifanizado nos seres que aspiram tornar-se um com Ele, ou seja, o mesmo Desejo ardente é a causa da Manifestação e do Retorno:

Deus, de fato, determinado na forma do fiel, suspira por Si mesmo, pois Ele é a Fonte e a Origem que aspira àquela Forma determinada, à sua própria antropomorfose. Assim, o Amor existe eternamente enquanto troca, uma permuta entre Deus e a criatura: ardente Desejo, compaixão nostálgica, esse encontro existe eternamente, delimitando o círculo da existência. (CORBIN, 2005, p. 130)⁷⁴

Sendo assim, o ideal de humanidade para os sufis está fundamentado na fidelidade ao amor e, segundo Corbin, para Ibn Arabi, esse amor corresponde a três modos de ser: o amor divino, o espiritual e o natural:

existe o amor divino (*hibb ilâhi*) que de um lado é o amor do Criador pela

⁷⁴ “Dio stesso, infatti, determinato nella forma del fedele, sospira verso se stesso, poiché egli è la Fonte e l’Origine che aspira a quella Forma determinata, alla sua propria antropomorfosi. Così l’Amore esiste eternamente in quanto scambio, permutazione tra Dio e la creatura: ardente Desiderio, nostalgia *compatita* ed incontro esistono eternamente e delimitano il cerchio dell’essere”.

criatura, no qual Ele se cria – ou seja, aquele que suscita a forma na qual Ele se revela, e de outro o amor dessa criatura pelo seu Criador, que outro não é senão o desejo de Deus revelado na criatura, que aspira tornar-se a ser, depois de ter desejado, como Deus oculto, ser reconhecido na criatura, eterna união divino-humano. Existe também o amor espiritual (*hibb rûhâni*) cuja sede está na criatura sempre à procura do ser de quem é a própria imagem, o amor que, na criatura, não tem outra finalidade a não ser satisfazer o Amado, ser o que o Amado quer fazer dele ou por meio dele. E, finalmente, existe o amor natural (*hibb tabî î*) voltado à procura de qualquer coisa que o satisfaça em seu próprio desejo sem se importar se está agradando o Amado. Esse é o modo como a maioria das pessoas entende o amor. (CORBIN, 2005, p.131).⁷⁵

O amor se diferencia quando diz respeito à criatura, mas quando diz respeito a Deus, ele é, ao mesmo tempo, o assunto e o objeto, o Amante e o Amado. A questão é saber se é possível à criatura amar a Deus na duplicidade do amor natural e espiritual, ou seja, se seria possível ao homem amar a Deus como criatura, unindo nesse ato sua essência natural e espiritual, uma vez que em nós o amor só pode ser uma coisa ou outra: simpatia ou teopatia (CORBIN, 2005, p. 132).⁷⁶ É necessário, portanto, que, novamente,

o espiritual e o natural sejam postos em simpatia a fim de que o amor aflore como teopatia – que na criatura responda à nostalgia divina de ser conhecido. Em outros termos, a fim de que aconteça a bi-unicidade, a união simpatética do Senhor do amor (*rabb*) e de seu servo do amor (*marbûb*). (CORBIN, 2005, p. 132)⁷⁷

A busca por uma resposta à pergunta formulada cima, parece estar associada a uma profusão de textos que tratam da temática do amor na literatura persa sufi. O amor natural aparece como amor nunca consumado nas histórias do poeta Nizami, como ocorre com *Layla e Majnun*, *Kosroe e Shirin*. O mesmo amor natural opera milagres na

⁷⁵ “Conviene distinguere con Ibn ‘ Arabî ter specie d’amore, corrispondenti a ter modi d’essere: a) vi è un un *amore divino* (*hibb ilâhî*) che da um lato è l’amore del Creatore per la creatura in cui egli si crea, cioè che suscita la forma in cui egli si rivela, e dall’altro l’amore di questa creatura per il suo Creatore, che altro non è se non il Desiderio del Dio *rivelato* nella creatura, che aspira a tornare a se stesso dopo aver aspirato, come Dio nascosto, ad essere conosciuto nella creatura, eterno dialogo dela siziege divino-umano; b) vi è un *amore spirituale* (*hibb rûhâni*), la cui sede è nella creatura sempre alla ricerca di quell’essere di cui essa scopre in se l’Immagine, o di cui si scopre essere l’Immagine, e l’amore che, nella creatura, non ha altra preoccupazione, scopo e volontà che sodisfare l’Amato, essere ciò che l’Amato vuol fare *del e attraverso il* suo fedele; c) vi è infine l’*amore naturale* (*hibb tabîî*), volto al possesso e alla ricerca di qualcosa che soddisfi i propri desideri, senza darsi pena del gradimento dell’Amato. “Proprio questo – disse Ibn ‘ Arabî – è il modo in cui la maggior parte dela gente intendi oggi l’amore”.

⁷⁶ “[...] Dio non è mai veramente visibile se non in una forma concreta (imaginata o sensibile), uma forma che lo epifanizzi.”

⁷⁷ “Bisogna dunque che, di nuovo, lo spirituale e il fisico siano posti in *simpatia*, affinché l’amore affiori come *teopatia* che nella creatura risponda alla nostalgia divina di essere conosciuto; in altri termini, affinché avvenga la bi-unità, l’*unio sympathetica* del Signore d’amore (*rabb*) e del suo servo d’amore (*marbub*).”

história de Sherazade nas *Mil e uma noites* e no próprio *A Linguagem dos Pássaros*, quando o encontro do sheik San'na com a princesa cristã, relatado no capítulo XIV, – “Advertências da poupa sobre a viagem”, – faz, ambos, questionarem sua própria fé.

Pérolas tão brilhantes como o sol adornavam seus cabelos que, como um negro véu, mantinham coberto o seu rosto. Quando essa jovem levantou a ponta de seu véu, o coração do sheik inflamou-se. Assim, ao mesmo tempo que ela mostrou o rosto sob o véu, colheu o sheik com rédeas de cem *zunnares* que, no entanto, não eram mais que um fio de seus cabelos; e embora ele não tivesse pousado seu olhar sobre a jovem, sentiu um amor tão forte que a vontade escorregou-lhe das mãos. Ele caiu sem que seus pés pudessem sustentá-lo; caiu naquele mesmo lugar, consumido pelo fogo do amor; seu coração dissipou-se em fumaça e tudo o que tinha deixou de existir. O amor da jovem saqueou sua alma; dos cabelos negros estendeu-se a infidelidade, até cobrir-lhe completamente a fé. (ATTAR, 1987, p. 73).

Também somos colocados diante do amor espiritual quando Attar descreve o “Vale do Amor”, no capítulo XXXIX, o segundo vale que os pássaros deverão atravessar ao encontro do Simorg:

Depois do primeiro vale, encontra-se o vale do amor. Para nele entrar deve-se mergulhar inteiramente no fogo; o que eu digo?! deve-se ser o próprio fogo, pois de outra forma não se poderia viver ali. O verdadeiro amante deve de fato parecer-se ao fogo; é necessário que ele tenha o rosto inflamado, que seja ardente e impetuoso como o fogo. Para amar não se deve ter segundas intenções; deve-se estar disposto a atirar prazerosamente cem mundos ao fogo; não há que conhecer nem a fé, nem a infidelidade, não é preciso nem dúvida nem certeza. Nesse caminho não há diferença entre o bem e o mal. (ATTAR, 1987, p. 187)

Que escolhas feitas pelo homem possibilitariam a reconciliação plena do amor espiritual e físico com o amor divino, uma vez que, segundo Corbin, Deus só pode ser visível numa forma concreta (imaginada ou sensível) que O epifaniza? (CORBIN, 2005, p. 131)

Por isso, quando tratam do amor natural – como o amor do sheik San'na com a princesa cristã – ou quando tratam do amor espiritual – aquele experimentado no Vale do Amor – os sufis estão falando do amor a Deus: “o verdadeiro amante deve de fato parecer-se ao fogo; é necessário que ele tenha o rosto inflamado, que seja ardente e impetuoso como o fogo”(ATTAR, 1987, p. 187) , é preciso tornar-se um com o Amado. Vejamos o comentário de Henry Corbin a respeito:

Nós podemos dar o primeiro passo quando formos capazes de responder a esta pergunta: podemos pensar que O amamos por Ele ou por nós? [...], isto é, quem é o sujeito real desse amor? A resposta à primeira pergunta postula

imediatamente uma reconciliação dos dois aspectos, naturais e espirituais, do amor. Ibn 'Arabi observa que o mais perfeito entre os amantes místicos são aqueles que amam a Deus, simultaneamente, por si mesmo e pelo próprio Deus. Essa capacidade revela para eles a unificação de sua dupla natureza. (CORBIN, 2005, p. 132)⁷⁸

Como é possível observar, o amor natural pressupõe o amor a Deus, ou um não existe sem o outro. Manifestar no amor natural o amor divino parece ser o conflito que orienta as três histórias que compõem o capítulo XX e que estão inseridas na segunda parte da edição brasileira de *A Linguagem dos Pássaros*, quais sejam, “A História de Schabli”, “A Disputa de dois Sufis” e “O Rei e o Mendigo”.

Vejam, por exemplo, “A História sobre Schabli”, em que o protagonista é apresentado como alguém que, após ter sido dado como perdido na cidade de Bagdá é encontrado posteriormente numa casa de eunucos ou “casas de banhos públicos, locais de permissividade, cujos frequentadores são tidos como promíscuos”(ATTAR, 1987, p. 108). Lá, indagado a respeito de sua condição, ele responde que cabe ao homem de Deus ser digno em qualquer circunstância, reconhecendo-se despido da vaidade, dos prazeres e da glória mundana:

Ó tú que estudas os segredos “divinos!”, disseram-lhe, “é este o teu lugar?” Ele respondeu: “Aos olhos do mundo, estes que tu vês não são homens nem mulheres. Eu sou como eles, pois no caminho da fé não há homem ou mulher. Perdi-me em minha inércia, e também a virilidade é para mim motivo de vergonha. Aquele cuja alma tornou-se inteligente faz de sua ferida um mantel para a mesa do Caminho. Aquele que, como os homens da via espiritual, preferiu a desonra, redimiou e honrou os desgraçados que fraquejaram. Se queres expor-te o menos possível aos olhos do mundo, não és melhor que um ídolo. Se te importas com louvores ou censuras, não passa de um fabricante de ídolos. Se és um homem de Deus, não sejas outro Azur⁷⁹ Não há, nem nas classes altas nem nas classes baixas, lugar mais elevado que o do serviço a Deus. Aplica-te a esse dever e não tenhas outra pretensão; sê um homem de Deus e não busques glória noutra lugar. Quando escondes cem ídolos sob teu manto, para que te mostrar sufi ante aos homens? Tu que és eunuco, não te vistas como os homens da via espiritual enquanto não abandonares para sempre toda a leviandade. (ATTAR, 1987, p. 109)

Schabli assume que deve abandonar a leviandade para experimentar a vida espiritual. O mesmo sentido aparece em “A disputa de dois sufis”. Dois homens,

⁷⁸ “Potremo muovere il primo passo allorché avremo potuto rispondere a questa domanda: si deve pensare che noi lo amiamo per lui o per noi? [...] Ovvero: chi è il soggetto reale dell’Amore? La risposta alla prima domanda postula immediatamente la riconciliazione dei due aspetti, spirituale e naturale, dell’amore. Ibn ‘Arabi osserva che i più perfetti fra gli amanti mistici sono coloro che amano Dio simultaneamente per se stesso e per loro stessi, perché questa capacità rivela in costoro l’unificazione della loro duplice natura.”

⁷⁹ Azur é o outro nome de Taré, o adorador de fogo, pai idólatra de Abraão. Azur é o nome que lhe é dado no Corão (sura XXI, 53). (ATTAR, 1985, p. 64).

vestidos com a *hirka*⁸⁰ dos sufis, discutiam e insultavam-se perante o tribunal. O juiz adverte os dois sufis dizendo-lhes que deveriam honrar o manto que os identifica, pois honrar esse manto é agir de forma coerente com o preceito sufi do abandono de toda pretensão. Ele ainda adverte aos dois que não adianta esconder o corpo sob o manto, quando o segredo que interessa ao sufi guardar, qual seja, o amor, não está presente na maneira como agem:

Não é conveniente que dois sufis discutam dessa maneira. Desde que levam no peito o manto da resignação, por que então se colocam em litígio? Se sois homens de combate e vingança, atirai longe esse manto. Se, ao contrário, sois dignos dele, renunciái a essa louca discussão. Eu, que sou juiz e não um homem da via espiritual, sinto vergonha por causa do hábito que vestis. Seria melhor concordar em divergir que discutir usando este manto. Da forma como agis, usar o véu das mulheres seria menos desonesto que a vossa atual roupagem. Uma vez que, no amor, não és homem ou mulher, como poderias desvendar seus segredos? Se estás submetido a provas na via do amor, garante-te com a armadura conveniente. No entanto, se em seu caminho o amor te força à rendição, então faze-o com alegria, lança fora teu escudo; resiste e morrerás. Se tens a pretensão de dirigir-te a esse lugar, debes entregar tua cabeça ao vento e abandonar tua vida. De agora em diante, não levantes a cabeça por pretensão, para que não sejas obrigado a submeter-te novamente à infâmia. (ATTAR, 1987, p. 109)

Esse estado de busca pela plenitude da experiência do amor está presente também na terceira história intitulada “O rei e o mendigo”, contida no capítulo XX, “*Perguntas de um quarto pássaro*”. Nessa história, um rei egípcio descobre que havia no reino um pobre homem que se dizia apaixonado por ele. Sendo assim, ciente da situação, o rei ordena que o infeliz seja trazido à sua presença e lhe diz: “Uma vez que estás enamorado de mim, debes decidir-te por uma das opções que vou te propor: ou deixar esta cidade e este país ou, por amor a mim, ter a cabeça cortada. Em uma palavra, eis a tua situação: morte ou exílio”(ATTAR, 1987, p. 110). Com medo da morte, o mendigo escolhe o exílio e é, imediatamente, condenado à morte pelo rei. Um dos servos do rei estranha sua atitude e lhe pergunta o motivo de condenar à morte um inocente:

“Porque este homem não é um verdadeiro amante”, respondeu o rei, “e não estava de fato na via do amor. Se ele fosse realmente um homem de ação, preferiria ter a cabeça cortada que se ver longe do objeto de seu amor. Seria um crime amar aquele que prefere a própria vida ao amado. Se alguém conserva sua cabeça em detrimento do amor, então deve pagar ao amor a pena do traidor. Ele pediu a minha cabeça, e por sua vontade não haveria mais rei

⁸⁰ *Hirka* é o manto de farrapos costurados usado pelos dervixes (do persa *darôês* – pobre – usado para designar os buscadores da Verdade sufi). O mesmo que faquir, nome este derivado de *fakr* (pobre).

para governar este país. Se, depois de professar o seu amor, ele houvesse renunciado à vida, eu teria apertado meu cinturão para servi-lo e me converteria em seu dervixe. Mas como ele tinha somente pretensão no amor, o melhor era cortar-lhe a cabeça. Aquele que, em meu amor, conserva o amor por sua cabeça não tem o verdadeiro nem o puro amor; é um impostor. Dei esta ordem para que ninguém sem firme resolução venha vangloriar-se falsamente de padecer de amor por mim”. (ATTAR, 1987, p. 110)

É inevitável mencionar o quanto, numa primeira leitura desse trecho, desvinculada do conhecimento do que seja o amor para os sufis, a decisão do rei parece decepcionante, sobretudo porque trata de uma escolha pautada numa atmosfera que deveria pressupor uma conciliação. Espera-se de um rei uma decisão mais condescendente que leve em conta o amor do mendigo por ele. No entanto, a ordem para a execução da pena de morte é dada cruelmente, e o rei passa a justificar sua atitude descrevendo as qualidades que o verdadeiro amor deve ter, assim como deveria se comportar aquele que ama em relação ao ser amado: amar a ponto de morrer por seu amor. O amor do mendigo pelo rei evoca o amor natural para os sufis que, no contexto da história de Attar, deve aspirar à fusão mística com Deus, o Amado, simbolicamente representado pelo próprio rei.

Pela semelhança temática, concluímos intuitivamente que a iluminura produzida por Bihzad intitulada “O mendigo que declarou seu amor ao príncipe” (FIG. 23) é a que mais se aproxima dessa história de Attar. Posteriormente, obtivemos a confirmação de nossa suspeita por meio da tradução, feita por Nasrin Haddad Battaglia⁸¹, do pequeno texto localizado na parte superior direita da imagem: “Em uma palavra, eis a tua situação: morte ou exílio”.(ATTAR, 1987, p. 110)

Nela podemos observar exatamente o momento no qual, na história de Attar, o mendigo é levado à presença do rei. Podemos observar também que, no centro da imagem, o rei está sentado num pequeno nicho retangular, adornado por detalhados arabescos, tendo à sua frente o homem que declarou seu amor a ele, de joelhos, submetido à obediência, por um soldado armado com uma espada que toca ligeiramente seu ombro.

⁸¹ Segundo a iraniana Nasrin Haddad Battaglia, os textos inscritos nas imagens de Bihzad são trechos da história de Attar, escritas em forma de poesia, em farsi. Não foi possível descobrir se tal inserção foi feita pelo próprio Bihzad ou pelo calígrafo. Segundo Nasrin, em razão de a tradução de Álvaro de Souza e Sérgio Rizek ser de grande qualidade, foi mantido o formato da tradução segundo indicação dos mencionados autores.

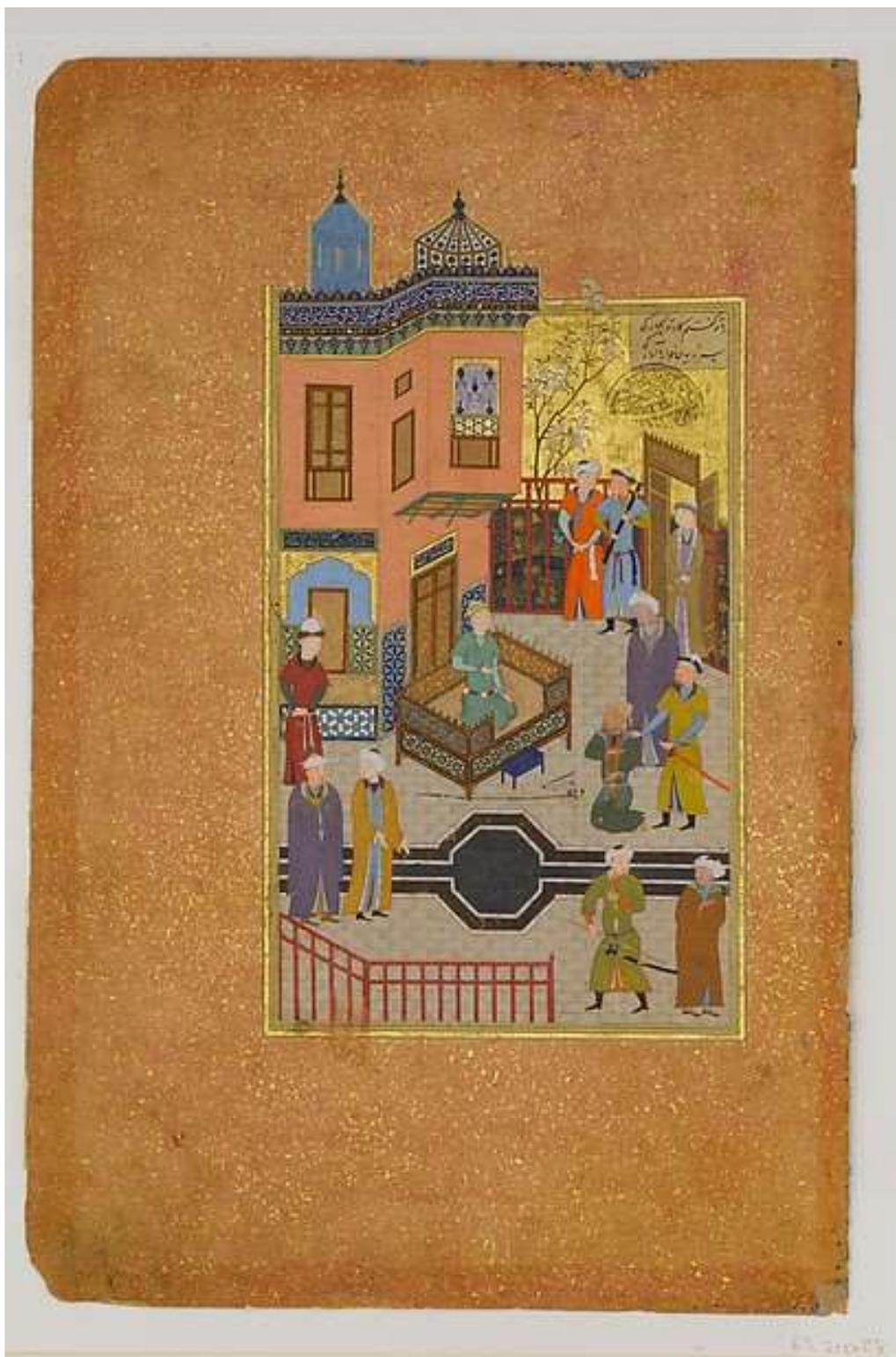


Figura 23 – *O mendigo que declarou seu amor ao príncipe* – Página do manuscrito A *Linguagem dos Pássaros (Mantiq al-Tayr)* de Farid al-Din Attar. Período Timúride. Iran. Herat. (1370–1507). Data: A.H. 892 / A.D. 1487. Atribuído a Bihzad Nanquim, guache, prata e ouro sobre papel. Pintura 21.3 cm X 11.4 cm, página: 33.2 cm X 21.4 cm. Metropolitan Museum Nova York.

O mendigo é descrito por Attar como um homem covarde: “o infeliz não era um homem de ação; fora de si pelo medo, preferiu deixar a cidade e dispôs-se a partir, quando ouviu, surpreso, o rei ordenar que lhe cortassem a cabeça.” (ATTAR, 1987, p. 110)

Talvez, manifestando sua covardia, o mendigo gesticula apontando sua mão direita para o soldado como se estivesse dizendo ao rei que a presença do soldado ali era desnecessária ou reivindicando que a guarda sobre ele fosse liberada a fim de que ele pudesse fugir da iminente sentença de morte.

De pé, ao lado do mendigo e do soldado que o submete à ordem do rei, está a figura de um homem que talvez represente o servo que questionará ao rei a sentença de morte que ele proferiu contra o inocente: “Ele é inocente; por que ordenaste a tua morte?” (ATTAR, 1987, p. 110). Bihzad parece atribuir a esse servo o status de um sábio. Distinguindo suas vestes da veste do soldado e da do mendigo com um longo manto, quem sabe buscasse representar um dervixe.

Os personagens que compõem a história de Attar são, portanto, o rei, o mendigo e um servo. Bihzad, como veremos também nas análises que serão desenvolvidas nos próximos capítulos, introduz em suas imagens elementos exteriores ao texto. Kamada (2010, p. 141) apresenta a hipótese de que esses motivos enigmáticos tenham sido inseridos por Bihzad dentro da imagem, para que as pessoas pudessem decodificá-las ao apreciarem a ilustração, o que, conforme visto anteriormente, era uma prática na apreciação das imagens.

Sendo assim, outros personagens que não foram citados por Attar em seu texto circulam dentro do pátio interno do palácio. Sua apresentação na imagem não está relacionada ao texto de Attar, é uma criação autônoma de Bihzad. Estão ali de tal modo colocados, que parecem observar, atentos, o que está acontecendo. Ou estariam, aos pares, tecendo os mais diversos comentários a respeito dos fatos, quem sabe concordando ou discordando do rei, quem sabe recriminado a resposta do mendigo, que, se tivesse escolhido a morte ao exílio, teria recebido tudo do rei – “se, depois de professar o seu amor, ele houvesse renunciado à vida, eu teria apertado meu cinturão para servi-lo e me converteria em seu dervixe”? (ATTAR, 1987, p. 110)

É possível notar que Bihzad estabelece uma diferenciação entre os presentes, manifestada na escolha das vestes e dos chapéus que cada um dos personagens está trajando. Pela semelhança dos trajés, podemos, por exemplo, reconhecer mais quatro soldados: um ao lado esquerdo do rei, cuja espada não está representada; outro abaixo, à

direita, armado; e outros dois acima à esquerda da porta do palácio, um deles embainhando a espada, o outro em descanso. O traje amarrado na cintura é a característica comum a todos eles.

Os demais personagens parecem representar outros sábios do palácio, pois trajam mantos ricamente adornados. Dois deles chamam a atenção: o primeiro deles, à direita, na parte inferior da composição, apesar do manto, parece estar sendo mantido à distância pelo soldado que está do seu lado. Talvez esteja insinuando com essa cena que um bajulador do rei não é bem vindo ali, conforme Attar mencionou em seu texto: “Aquele que, em meu amor, conserva o amor por sua cabeça não tem o verdadeiro nem o puro amor; é um impostor. Dei essa ordem para que ninguém sem firme resolução venha vangloriar-se falsamente de padecer de amor por mim”. (ATTAR, 1987, p. 110) O segundo está postado na porta de entrada do palácio, talvez esperando pelo desfecho do inusitado evento a fim de ter a atenção do rei voltada, exclusivamente, para a solução dos interesses que o levaram a estar ali.

Quanto à caracterização dos personagens, é possível perceber ainda que o rei e os soldados fazem uso dos *kula* (turbantes mongóis usados no alto das cabeças) o que denota a influência da ocupação mongol sobre os persas. Os demais estão com os turbantes tipicamente árabes, mas um sábio na extrema esquerda inferior usa um chapéu tipicamente chinês. Sabemos da importância da China para os persas e para o próprio Attar, que, no Capítulo II de *A Linguagem dos Pássaros*, demonstra essa importância:

Coisa admirável! A primeira manifestação do Simorg teve lugar na China, em meio à noite sem lua. Uma das plumas caiu na China e sua fama correu o mundo todo. Cada um que dela ouviu falar imaginou um desenho e tomou-o como verdadeiro em seu coração. Essa pluma ainda se encontra na sala de pinturas daquele país e é por isso que o Profeta disse: “Busca o conhecimento ainda que seja na China”. (ATTAR, 1987, p. 45)⁸²

Vestígios da influência chinesa na cultura persa estão representados por Bihzad não apenas na fisionomia do referido sábio, mas também no modo como é tratada, tecnicamente, a forma da árvore no jardim do palácio: tal como fazem os chineses em suas pinturas.

Segundo Kamada (2010, p. 136), apesar de a história “O rei e o mendigo” se

⁸² Encontramos também na edição brasileira de *A Linguagem dos Pássaros* que a palavra China também designa a alma e a mente humana. O *hadith* “É preciso ir daqui à China em busca da ciência” é uma maneira velada de dizer que há uma potencialidade na mente (alma) humana que deve ser desenvolvida. (ATTAR, 1987, p. 23)

passar no Egito, “o rei e seus súditos vestem roupas timúrides”. Citando Lukens (1967, p. 323), Kamada chama atenção para a semelhança entre a imagem de Bihzad, “O mendigo que declarou seu amor ao príncipe”, e o frontispício do *Bustan*, de Saadi, patrocinado também por Husayan Bayqara, em 1488, e que deve ter sido concebido como um retrato do patrono do manuscrito e sua corte.

Considerando essa aproximação, é possível supor que a cena de Bihzad para essa história de Attar também tenha sido escolhida, segundo a autora, a fim de retratar a circunstância e a atmosfera que envolviam o patrono do manuscrito de *A Linguagem dos Pássaros*. (KAMADA, 2010, p. 136).⁸³ Por isso podemos observar, no alto da composição criada por Bihzad, além de uma porta que dá acesso ao jardim externo do castelo, banhado por um rio composto de flores e uma frondosa árvore, tão alta quanto a janela que expõe a coleção de jarros do rei, a torre do castelo que, segundo Lukens (1967, p.327), contém a inscrição de uma prece em honra do Sultão.⁸⁴

Quanto às cores utilizadas na composição, podemos citar os tons de azul, verde, vermelho e o laranja presentes nas vestes dos personagens. No entanto, chama a atenção o céu dourado e o tom de cinza escurecido que define a água do poço, caracterizado pela forma octogonal na parte inferior da imagem, e também o rio que corta o jardim na parte superior da composição. Isso porque se trata do uso do ouro e da prata como pigmentos. Se ao céu atribuiu-se o uso do ouro, ainda em belíssimo estado, a cor cinza escuro que define a cor da água da fonte e do rio, foi, na origem da pintura, a prata, que com o passar do tempo perdeu a vitalidade, o brilho e a luminosidade. Esse fenômeno do envelhecimento da prata torna a apresentação da água, na maioria das imagens persas, escurecida.

A importância do simbolismo do poço e da água para os persas está presente na composição idealizada por Bihzad. Basta fechar os olhos e, ao abri-los novamente, fitar a imagem para perceber que sua forma octogonal é vista imediatamente, antes das demais. O poço é a forma de maior destaque na composição da imagem – um pouco

⁸³ “While this anecdote is set in Egypt, the beggar, the king and all of his attendants wear Timurid clothes. In fact, the setting resembles that in the doublepage frontispiece of Saadi’s *Bustan* made for Husayn Bayqara in 1488 (Lukens 1967, 323) which must have been intended as a portrait of the patron of the manuscript, Husayn Bayqara and his court. Considering this practice, it is possible that the scene of ‘The Beggar and the King’ was also chosen in order to depict the circumstance and atmosphere surrounding the patron of the manuscript of *Mantiq al-Tayr*.”

⁸⁴ Os traços de uma tradição arcaica levaram à leitura equivocada do nome do pintor Mirak na inscrição no topo do prédio. Na verdade, nenhum nome é mencionado, a inscrição consiste de uma linha poética em louvor do sultão, no original, “This trace of an archaic quality undoubtedly led to a mistaken reading of the name of the painter Mirak in the inscription at the top of the building. Actually, no name is mentioned, the inscription consisting of a poetic line in praise of the sultan.” (KAMADA, 2010, p. 136)

abaixo de uma linha imaginária central e horizontal, que divide a imagem em duas metades, uma superior e outra inferior. O poço é a forma que captura nosso olhar e pela qual adentramos o espaço pictórico. É pelo poço que Bihzad nos convida a adentrar a imagem.

A importância do poço nessa composição obedece à mesma hierarquia dos projetos arquitetônicos nos jardins persas que, em sua maioria, tinham uma estrutura geométrica centralizada na figura do poço conectado a canais, também geometricamente divididos, visando a uma efetiva irrigação.

Segundo os pesquisadores australianos Leila Mahmoudi Farahani, Bahareh Motamed e Elmira Jamei, em seu artigo “Persian Gardens: Meanings, Symbolism, and Design” (2016, p. 12), os poços, além de servirem à irrigação – fundamental para quem vive no deserto – tinham na Pérsia também uma função mística: a de refletir em suas águas o céu e aproximá-lo do homem. Citando Emma Clark, professora de Artes Tradicionais do Islã, na Fundação Princes em Londres, as autoras afirmam que “os jardins islâmicos foram concebidos com base na concepção espiritual de mundo e têm o objetivo de fortalecer o relacionamento entre o visitante ou usuário e Deus”.⁸⁵(CLARK apud FARAHANI, MOTAMED, JAMEI, 2016, p. 12). Ver sua imagem refletida na água é vislumbrar o mesmo fluxo.

Não por acaso, Attar inicia este Capítulo XX de *A Linguagem dos Pássaros*, com a pergunta do quarto pássaro que manifesta o simbolismo do poço:

Sou afeminado de caráter e sei somente saltar de um galho a outro: a cada momento prefiro uma árvore diferente. Sou tanto libertino quanto abstinente; tanto existo como não. Há vezes que minha alma concupiscente arrasta-me às tabernas, em outras meu espírito leva-me à oração. Ora sou desviado do caminho pelo diabo, ora os anjos guiam-me de volta a ele. Assim, entre dois extremos, estou no poço e na prisão. O que fazer senão, como José, lamentar minha condição? (ATTAR, 1987, p.108)

Evocando os prazeres do corpo, já nesse pequeno trecho, deparamos mais uma vez com o amor natural e físico no conflito pela busca de uma reconciliação espiritual. O quarto pássaro encontra-se entre as tabernas e a oração, entre o Deus e o Diabo, entre o poço e a prisão. Segundo a descrição em Chevalier,

O poço se reveste de um caráter sagrado em todas as tradições; ele realiza uma

⁸⁵ “According to Clark, Islamic Gardens have been designed based on the spiritual conception of the world and aim to strengthen the relationship between the visitor or user and God”.

espécie de síntese de três ordens cósmicas: céu, terra, infernos; de três elementos: a água, a terra e o ar: ele é uma via vital de comunicação. É também, ele próprio, um microcosmo, ou síntese cósmica. Faz a comunicação com a morada dos mortos; o eco cavernoso que sobe dele, os reflexos fugidios da água quando se agita aumentam o mistério mais do que o esclarecem. Considerando de baixo para cima, é uma luneta astronômica gigante, apontada desde o fundo das entranhas da terra para o pólo celeste. (CHEVALIER, 2000, p. 726)

Numa breve analogia, somos capazes de perceber que o simbolismo do poço conecta o homem com o universo, abre suas possibilidades de existência para o infinito, o que, caso ele estivesse em uma prisão, seria impossível experimentar.

O mesmo sentido é evocado pela taberna como o lugar onde é possível viver a embriaguez do vinho. Isso porque, para os sufis, essa embriaguez pelo vinho simboliza o acesso ao conhecimento esotérico. A embriaguez mística – uma vez que a bebida na realidade é uma proibição para os islâmicos – é um estado no qual se encontram aqueles que compartilham dos mesmos segredos espirituais. (CHEVALIER, 2000, p. 958)

Na pergunta feita pelo pássaro: *O que fazer senão, como José, lamentar minha condição?*, Attar faz referência à venda de José, personagem do Gênesis bíblico, como escravo, para mercadores egípcios, realizada pelos seus irmãos. O aparente conformismo do pássaro com a sua condição de oscilar entre Deus e o diabo, a taberna e a oração, o poço e a prisão, recebe uma réplica da poupa:

Isso acontece a todo mundo, pois, na verdade, nenhum homem tem uma única natureza. Se todos fossem originariamente puros, Deus não teria enviado Seus profetas ao mundo. Se queres a felicidade, procura-a na unidade; quando estiveres atado firmemente à obediência poderás, então, encontrá-la. Enquanto tua vida não se eleve como uma montanha, não terás repouso nem felicidade. Ó tu que estás cheio de desejos e, no entanto, permaneces estirado na estufa da preguiça, morno e indolente! As lágrimas de sangue desvelam os segredos de teu coração, enquanto a ferrugem, que pouco a pouco te reduz a pó, mostra que te comprazes com a tua miséria. Quando alimentas o cão da alma, tua natureza revela-se pior que a do impotente hermafrodita. (ATTAR, 1987, p.108)

Para os Islâmicos, segundo Chittick, se as pessoas pudessem conhecer a si mesmas, poderiam saber o que é bom ou ruim para elas. No entanto, elas não sabem o que é bom para seus corpos e muito menos para todo o seu ser. A função dos profetas é mostrar isso numa perspectiva da eternidade. Por isso, a morte, nesse contexto, é um importante marco fronteiro (CHITTICK, 2008, p. 60 - 61), e a poupa consola o pássaro em sua aflição dizendo-lhe que ele não é o único a viver o conflito da escolha entre Deus e o diabo, justificando assim o envio dos profetas de Deus ao mundo, o que sugere, indiretamente, ser o homem inapto para alcançar a virtude por si mesmo. Logo

após essa réplica da poupa, é que Attar desenvolve “A História de Schabli”, “A Disputa de dois Sufis” e “O Rei e o Mendigo”.

Se considerarmos o amor como o assunto que une essas histórias, inclusive a de “O rei e o mendigo”, aquela que corresponde à ilustração de Bihzad, veremos que se trata do amor natural que, segundo a classificação de Ibn Arabi, seria “voltado à procura de qualquer coisa que o satisfaça em seu próprio desejo sem incomodar a grandeza do Amado, por isso ser o modo como a maioria das pessoas entende o amor” (CORBIN, 2005, p. 131). É preciso lembrar, no entanto, que o amor natural não prescinde do amor espiritual para os sufis; assim como o poço une o mundo terrestre ao mundo celeste, o amor espiritual e o natural devem manifestar a mesma unidade.

Penso no que Bihzad teria vislumbrado no momento da criação de sua imagem ilustrativa da história “O mendigo que declarou seu amor ao príncipe” (FIG. 23), ao sentir-se tocado pelo amor exaltado em diferentes formas no texto de Attar. Talvez buscasse, como aquele autor, evidenciar a importância do amor espiritual para os sufis e, por isso, tenha escolhido exaltá-lo ilustrando, justamente, o amor lacunar do mendigo que não foi capaz de demonstrar, plenamente, o seu amor ao rei. Desse modo cumpre-se não apenas a exaltação do amor sufi, mas também a exaltação do próprio rei.

Para isso, Bihzad organiza em subcenas o espaço de sua composição tal como Attar organiza a narrativa de *A Linguagem dos Pássaros* em sucessivas parábolas e histórias dentro de um mesmo capítulo. Ao dispor pequenos acontecimentos dentro da composição, Bihzad sugere um desdobramento contínuo de uma história maior – aquela cujo mote lhe serviu de inspiração principal – em histórias menores. A imagem enigmática de Bihzad torna-se, assim, um delicado desafio para o olhar, e um jogo de significações circula no espaço pictórico, agregando novos significado à percepção do espectador.

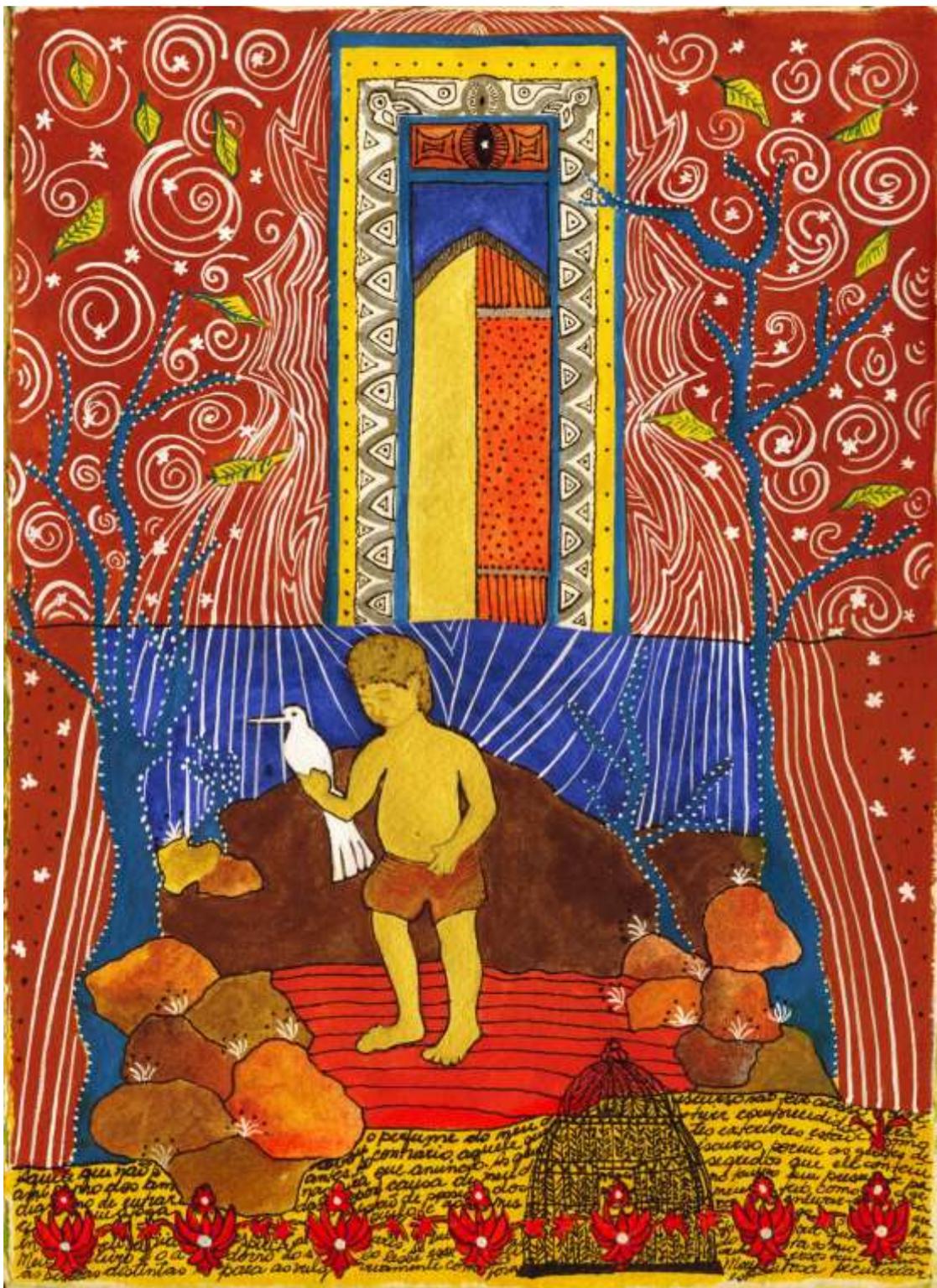


Figura 24 – *O perfumista* (Tai Nunes) - 2017

Nanquim, pigmento e goma arábica sobre papel de algodão L'Amatruda Amalfi - 40 X 30 cm.

7 - O enigma da morte na história do filho que enterra o pai

Para os sufis, segundo William Chittick, quando o homem nasce, começa sua caminhada em direção ao reencontro com Deus, pois sua origem, assim como todas as coisas, está Nele. Os estágios de desenvolvimento de seu corpo físico são o sinal externo do desdobramento e do desabrochar de sua alma e, sendo assim, a morte e a ressurreição seriam os dois estágios de crescimento mais distantes que ele pode alcançar depois daquele que teve início no útero materno. (CHITTICK, 2008, p.105)

Esse percurso é realizado de “mãos vazias”. A incompletude humana é tamanha que as pessoas são incapazes de, sozinhas, descobrir o que são e o que podem, o que é bom ou o que é ruim para elas. Nesse ponto, como visto anteriormente, reside a importância do profeta, qual seja, a de dizer aos homens não apenas o que eles são, mas também o que não são. A morte, nesse contexto, é mais uma etapa desse aprendizado constante, que apenas o conhecimento profético pode tocar, pois

eles não são seres com identidades definidas, seres finitos, prontos, completos, e nunca serão tais seres, caso contrário, se pudessem chegar a um limite final, também não seriam diferentes de Deus, o que é impossível, ou poderiam interromper a experiência do Real (*Al-Haq*); o que também é impossível. (CHITTICK, 2008, p. 61)⁸⁶

O mesmo Chittick esclarece que o primeiro pilar do Islamismo é testemunhar que “Não há deus, mas Deus” e que essa máxima é composta de duas frases antagônicas, uma que nega: “Não há deus”, e outra que afirma: “Mas Deus”. Isso significa compreender que Deus é a única realidade que existe e que as demais realidades são secundárias e derivadas Dele, nada existe que não seja Ele. Interromper a experiência do Real seria, segundo nossa percepção, interromper a relação com o próprio Deus e o aprendizado do que Ele e a própria existência significam. Daí o conselho do profeta: “Morra, antes que você morra!” (CHITTICK, 2008, p.61) para suas próprias limitações, nascendo para a beleza divina a cada instante, pois não existe dor nem morte, apenas o renascer constante, crescente e ascendente para um novo estado do ser. “Morra, antes que morra!” porque, “depois da morte, não há mais liberdade para escolher ou não a Deus, estaremos a seu serviço de acordo com o que Ele desejar, não haverá mais meios de esconder nossa ignorância ou camuflar nossa negligência quando

⁸⁶ “They are not beings with limited, finite, finished identities, and they can never, ever be such beings. If they could reach a final limit, they would either be no different from God, which is impossible, or they would come to a grinding halt in their experience of the Real, which is also impossible.”

estivermos mortos” (CHITTICK, 2008, p.61)⁸⁷. “Morra, antes que morra!” mergulhando nas profundezas de sua essência para além de sua percepção, a fim de retornar mais completo para sua própria percepção.

O tema da morte orienta todo o capítulo XXVI, “Desculpas de um décimo pássaro” em *A Linguagem dos Pássaros*. Quando chegamos ao capítulo XXVI, já vimos os pássaros na dúvida entre o bem e o mal ou reconhecendo serem eles próprios seus maiores inimigos. Alguns argumentam terem se rendido ao poder do Diabo, outros à ganância, à avareza, ao prazer, à riqueza e ao amor desmedido, mas nada se compara, segundo o autor, à experiência da morte. Ao abordá-la, Attar faz emergir também o modo como lidamos com a dor, o lamento, o imponderável e a tentativa vã de controlar o momento em que estaremos diante dela.

Mais uma vez, Attar inicia o capítulo com o argumento do décimo pássaro para não seguir viagem rumo ao Simorg. Ele teme a morte e acredita que, por temê-la, morrerá em breve. Ele também lamenta ter que deixar esta vida, mesmo não sendo um Emir⁸⁸, mas reconhece não ser possível combater a morte:

Eu temo a morte; o vale de que falas está distante e estou desprovido de quaisquer recursos para a viagem. Tenho tanto medo da morte que, estou certo, perderei a vida ainda na primeira etapa. Mesmo que eu fosse um poderoso emir, quando chegasse a hora da minha morte não deixaria o mundo menos tristemente. Aquele que quisesse combater a morte com a espada teria sua mão cortada como um cálamo, pois da força que se produz pela mão e pela espada não resulta mais que dor. (ATTAR, 1987, p. 129)

A poupa responde ao décimo pássaro utilizando os seguintes argumentos:

Ó tu que és fraco e impotente! Queres permanecer uma simples armação de ossos cobertos por um pouco de carne? Não sabes que a vida, longa ou curta, compõe-se somente de algumas respirações? Não compreendes que tudo o que nasce morre, torna à terra, e que o vento dispersa os elementos que constituíam o corpo? Foste alimentado para morrer, trazido a este mundo para ser levado dele. O céu é como uma imensa taça de cabeça para baixo que toda tarde enche-se do sangue do crepúsculo; dir-se-ia que o sol, armado de uma cimitarra, é o carrasco que corta as cabeças dos que estão sob essa taça. Quer sejas puro ou impuro, não és mais que uma gota d’água amassada com terra. Como pode resistir ao oceano essa gota que não é absolutamente mais que dor? Mesmo que durante toda tua vida tenhas exercido domínio sobre o mundo, acabarás por entregar tua alma à aflição e aos gemidos. (ATTAR, 1987, p. 130)

⁸⁷ “After death, people will no longer have the freedom to choose or reflect God’s guidance. They will simply serve God in the way. He wants them to serve Him, because they will no longer be able to hide in their ignorance, which is to say that they will no longer be able to ‘bury’ the self in heedlessness.”

⁸⁸ Termo que corresponde a príncipe.

A poupa responde ao pássaro que, mesmo diante do inevitável da morte, devemos ser corajosos para enfrentar as dificuldades da vida. As cinco histórias que compõem o Capítulo XXVI complementam o argumento da poupa. São elas: “A Fênix”, “Palavras de um Sufi a um filho aflito pela morte de seu pai”, “Conselhos do moribundo Tai”, “O Cristo e o cântaro de água”, “Conselhos de Sócrates a seus discípulos”. Nessa ordem, a primeira delas é a história mística da “Fênix” que, segundo os árabes, só pode pousar na montanha do Qâf:

Na Índia vive um pássaro que é único: a encantadora fênix tem um bico extraordinariamente longo e muito duro, perfurado com uma centena de orifícios, como uma flauta. Não tem fêmea, vive isolada, e seu reinado é absoluto. Cada abertura em seu bico produz um som diferente, e cada um desses sons revela um som particular, sutil e profundo. Quando ela faz ouvir essas notas plangentes, os pássaros e os peixes agitam-se, as bestas mais ferozes entram em êxtase; depois todos silenciam. Foi desse canto que um sábio aprendeu a ciência da música. A fênix vive cerca de mil anos e conhece de antemão a hora de sua morte. Quando ela sente aproximar-se o momento de retirar seu coração do mundo, e todos os indícios lhe confirmam que deve partir. Constrói uma pira reunindo ao redor de si lenho e folhas de palmeira. Em meio a essas folhas, entoa tristes melodias, e cada nota lamentosa que emite é uma evidência de sua alma imaculada. Enquanto canta, a amarga dor da morte penetra seu íntimo, e ela treme como uma folha. Todos os pássaros e animais são atraídos por seu canto, que soa agora como as trombetas do último dia; todos se aproximam para assistir ao espetáculo de sua morte, e, por seu exemplo, cada um deles determina-se a deixar o mundo para trás e resignar-se a morrer. De fato, nesse dia, um grande número de animais morre com o coração ensanguentado diante da fênix, por causa da tristeza de que a veem presa. É um dia extraordinário: alguns soluçam em simpatia, outros perdem os sentidos, outros ainda morrem ao ouvir seu lamento apaixonado. Quando lhe resta apenas um sopro de vida, a fênix bate suas asas e agita suas plumas, e desse movimento produz-se um fogo que transforma seu estado. Esse fogo espalha-se rapidamente para folhagens e madeira, que ardem agradavelmente. Breve, madeira e pássaro tornam-se brasas vivas e, então, cinzas. Porém, quando a pira foi consumida e a última centelha se extingue, uma pequena fênix desperta do leito das cinzas. (ATTAR, 1987, p. 130, 131)

Em seguida, lê-se o comentário de Attar:

Aconteceu alguma vez a alguém deste mundo renascer depois da morte? Mesmo que te fosse concedida uma vida tão longa quanto a da fênix, terias de morrer quando a medida de tua vida fosse preenchida. A fênix permaneceu mil anos completamente só, no lamento e na dor, sem companhia nem progeneratura. Não contraiu laços com ninguém neste mundo, nenhuma criança alegrou sua idade e, ao final de sua vida, quando teve de deixar de existir, lançou suas cinzas ao vento, a fim de que tu saibas que ninguém pode escapar à morte, não importa que astúcia empregue. Em todo o mundo não há ninguém que não morra. Sabe, pelo milagre da fênix, que ninguém tem abrigo contra a morte. Ainda que a morte seja dura e tirânica, é preciso conviver com ela, Embora muitas provações caiam sobre nós, a morte permanece a mais dura prova que o Caminho exigirá. (ATTAR, 1987, p. 131)

A Fênix é encantadora no seu canto, tem vida longa, pode escolher o momento de sua morte e ressuscita das cinzas, mas, ainda assim, morre. Esses parecem ser os aspectos destacados por Attar em seus comentários sobre o mito da Fênix e, ao chamar a atenção do leitor para esses aspectos, Attar evidencia ainda mais a certeza da morte humana e sua fatalidade diante da existência. Seja quem for e de que modo for todos morrerão um dia, e a morte permanece sendo “a mais dura prova” que experimentarão.

Na segunda história, “Palavras de um Sufi a um filho aflito pela morte de seu pai”, Attar apresenta um filho que, sofrendo pela perda do pai, reconhece nessa dor a maior dor que já experimentou na vida. Da evidência e certeza da morte, Attar conduz o leitor ao sofrimento daqueles que vivem a morte direta ou indiretamente. A seguir, sua transcrição completa:

Um filho chorava sobre o caixão de seu pai: "Ó meu pai!", dizia ele, "jamais em minha vida experimentei dor semelhante à que experimento hoje". Um sufi, ouvindo-o, observou-lhe que seu pai havia experimentado, ele também, pela primeira vez, dor bem mais cruciante. De fato, o que aconteceu a esse filho não é nada se comparado ao que sucedeu a seu pai, coisa muito mais penosa. Ó tu que chegaste ao mundo desprovido de tudo, a cabeça coberta de poeira e a mão cheia de vento! Ainda que sentasses no lugar de honra do império, não deixarias este mundo com mais que vento nas mãos. (ATTAR, 1987, p. 131)

Segundo o comentário do mestre sufi da história de Attar, a dor da morte é maior para aqueles que morrem do que para aqueles que ficam. Se por um lado, os que ficam lamentam a dor da perda do ente querido, por outro, aquele que morre deixa toda a sua vida para trás - o homem chega a este mundo “com a cabeça coberta de poeira e a mão cheia de vento!” e, do mesmo modo, morre : “com não mais que vento nas mãos”.

Ao que tudo indicava, a história “Palavras de um Sufi a um filho aflito pela morte de seu pai” serviu como referência para a ilustração “Cortejo Fúnebre” atribuída a Bihzad (FIG. 25). Mais uma vez, a preciosa participação de Nasrin Haddad Battaglia na tradução dos trechos em farsi inseridos na imagem de Bihzad confirmou esse vínculo. Segundo a *cadbanou* iraniana, no canto superior direito da imagem está inscrito: “De fato, o que aconteceu a este filho não é nada se comparado ao que sucedeu ao seu pai, coisa muito mais penosa” (ATTAR, 1987, p. 131). Já no canto inferior esquerdo: “Ó tu que chegaste ao mundo desprovido de tudo, a cabeça coberta de poeira e a mão cheia de vento! Ainda que sentasses no lugar de honra do império, não deixarias este mundo com mais que vento nas mãos”. (ATTAR, 1987, p. 131)



Figura 25 – *Cortejo Fúnebre*. Página do manuscrito *A Linguagem dos Pássaros (Mantiq al-tair)* de Farid al-Din Attar. Período Timúride. Iran. Herat (1370–1507) Data: A.H. 892 / A.D. 1487. Atribuído a Bihzad. Guache, ouro, nanquim e prata sobre papel. Pintura: 24.8 cm X 14 cm. Página: 33 cm X 21.6 cm. Metropolitan Museum Nova York.

Bihzad compõe a imagem “Cortejo Fúnebre” de modo a conduzir o olhar do espectador para um percurso ascendente dentro da imagem. Desse modo, podemos dizer que nos deparamos, primeiramente, com a bandeira carregada por um homem, à esquerda, na parte inferior da ilustração que, segundo Nasrin Haddad Bataglia, evoca, provavelmente, um trecho do Corão por conter, em sua inscrição, as palavras “morte” e “Deus”.

Em seguida, alcançaremos, na parte superior da composição, um ambiente cercado onde estão um gato negro e uma lâmpada. Seguimos com o olhar sobre a árvore, os pássaros, a serpente e as bandeirolas à direita, em direção a outra ação que está em curso: a preparação de uma sepultura. Passamos então pelo grupo formado por três homens que carregam um caixão verde e chegamos ao personagem de vestes azuis à porta do que seria um cemitério.

A pesquisadora Yumiko Kamada (2010, p. 136-137) considera exatamente esse “percurso visual” da composição de Bihzad para dividi-la em três grupos: o primeiro deles seria formado pelo gato, pela lâmpada e pelas bandeirolas na parte superior à esquerda. O segundo grupo seria composto dos pássaros, do ninho e da serpente na árvore, e o terceiro e último grupo seria aquele formado pelos personagens que trabalham na construção do túmulo. A pesquisadora não faz menção específica ao grupo no qual estão o filho e o cortejo fúnebre de seu pai, justamente a parte da composição de Bihzad que se relaciona de forma mais estreita ao texto de Attar.

Escolhemos, porém, ao contrário de Kamada, analisar a imagem de “Cortejo Fúnebre” delimitada em apenas dois grupos cênicos distintos: a parte superior e a parte inferior da composição. Considerando ser a imagem, em sua totalidade, uma abordagem visual sobre um enterro e, tendo a porta que ocupa a parte central da composição como a entrada do que parece ser um cemitério, é possível notar que a parte superior da composição trata de um acontecimento escondido daqueles que estão à porta do cemitério, qual seja, dos bastidores da preparação do túmulo, enquanto a parte inferior contém o “Cortejo Fúnebre” em si.

Além disso, a escolha por realizar essa análise, considerando apenas duas partes e não três, conforme o critério adotado por Kamada, justifica-se também por acreditarmos que as demais composições de Bihzad para o manuscrito *A Linguagem dos Pássaros*, do Metropolitan Museum de Nova York, seguem o mesmo padrão de complementaridade composicional entre as partes superior e inferior das imagens, com exceção de “O mendigo que declarou seu amor ao príncipe” (FIG.23), na qual

acreditamos haver uma coerência cênica única em torno da figura do rei.

Desse modo, num olhar mais atento sobre a parte superior do “Cortejo Fúnebre”, identificamos um homem vestido de branco que está dentro de um buraco escavado. Esse mesmo homem recebe as pedras que outros dois homens estão trazendo para edificar um túmulo. Um deles traça azul, e o outro veste marrom.

Enquanto isso, um terceiro homem trajando uma veste acinzentada aponta para a tampa da sepultura, quase pronta para ser usada, e, um pouco abaixo dele, outros dois homens, um de traje quase preto e outro de veste marrom, preparam a massa que dará acabamento à sepultura com um pouco de terra e água, o que nos faz lembrar da advertência de Attar em sua história: “ó tu que chegaste ao mundo desprovido de tudo, a cabeça coberta de poeira e a mão cheia de vento! Ainda que sentasses no lugar de honra do império, não deixarias este mundo com mais que vento nas mãos”. (ATTAR, 1985, p. 131)

Na parte inferior da composição, guiados pelo texto, identificamos o filho que encontra o velho sufi na porta do que descrevemos como um cemitério. Quanto ao filho, é possível sua identificação porque, entre os personagens que ali se encontram, a imagem daquele homem de traje azul é ímpar: ele está com uma de suas mãos sobre o peito nu – gesto que compreendemos como uma nítida referência à dor que sente pela perda do pai – e parece dizer ao velho sufi: “jamais em minha vida experimentei dor semelhante à que experimento hoje”, conforme a descrição encontrada no texto de Attar.

Ao lado direito do filho, um homem de pé parece levar as mãos às orelhas, como se desnudasse o turbante de cima delas a fim de ouvir melhor o que está sendo dito pelo sábio sufi, aquele à porta do cemitério que, vestido com um *hirka* (manto) verde, adverte o filho enlutado que seu pai “havia experimentado ele também, pela primeira vez, dor bem mais cruciante”. (ATTAR, 1985, p. 131)

Se na história de Attar identificamos praticamente dois personagens: o velho sufi e o filho que perde o pai, Bihzad, mais uma vez, amplia o número de personagens dentro da cena de sua ilustração e a enriquece com outros intrigantes detalhes.

No texto de Attar deparamos apenas com o filho e o sábio sufi. O filho chora sobre o caixão do pai e é consolado pelo sufi. É evidente que o simbolismo dos personagens e figuras acrescentadas por Bihzad em sua pintura ultrapassam o que foi apresentado por Attar em sua história, entre os quais está toda a parte superior da composição. No entanto, esses elementos composicionais, mesmo que não estejam

presentes no texto de Attar, continuam a dialogar com ele.

Entre os detalhes acrescentados por Bihzad, estão, por exemplo, os pássaros, o ninho, a serpente e a gaiola que se encontram na árvore. Ao simbolismo dos pássaros, por exemplo, a pesquisadora Yumiko Kamada acrescenta um novo significado, diferente daquele que apresentamos, anteriormente, como predominantemente místico:

[...] as aves podem simbolizar os seres humanos. Além disso, as aves também representam a alma racional (Heath 1990, 174). De acordo com o Corão (27:16), as aves têm sua própria língua e são reconhecidas por possuírem mentes racionais. Devido à sua ganância, no entanto, sentem-se atraídas pelos grãos que estão mantidos em uma gaiola armada com laço (SCHIMMEL apud KAMADA, 2010, p. 137)⁸⁹

A presença da serpente, por sua vez, “considerada uma criatura perversa”, parece ressaltar o antagonismo da fragilidade do ninho como uma apresentação da “fragilidade deste mundo”(CHEBEL apud KAMADA, 2010, p. 137). Os pássaros também aparecem próximos a uma gaiola armada como uma armadilha na imagem de Bihzad. Segundo Kamada, a imagem de pássaros presos em uma gaiola é frequentemente usada na literatura persa,

Saadi e Rumi usaram a imagem de pássaros presos (Milstein 1977, 363). Na obra de Ibn Sina, *Risalat al-Tayr* (A Epístola do pássaro), que foi a inspiração para o *Mantiq al-Tayr* (A Linguagem dos Pássaros), pássaros são capturados pela armadilha de um caçador que representa o mundo material (Heath 1990, 174), e a morte é concebida como uma fuga do mundo material (Heath 1990, 176). (KAMADA, 2010, p. 137)⁹⁰

Outro detalhe acrescentado por Bihzad à história de Attar é a figura do gato negro na parte superior, à esquerda. Para o gato negro encontramos dois significados distintos na Pérsia. No primeiro, o gato negro é denominado pelos persas de *hemzad*⁹¹ – o espírito nascido ao mesmo tempo que um homem para lhe fazer companhia – e que, não por acaso, está na imagem de Bihzad, localizado ao lado de uma lâmpada, símbolo

⁸⁹ “As was mentioned above, birds can symbolize human beings. Moreover, birds also represent the rational soul (Heath 1990, 174); according to the Qur’an (27:16), birds have their own language, and birds are thought to possess rational minds. Due to their greed, however, they tend to be attracted to the grains in a snare and are then kept in a cage (Schimmel 1978, 113-114)”.

⁹⁰ “Sa’di and Rumi used the image of trapped birds (Milstein 1977, 363). In Ibn Sina’s *Risalat al-Tayr* [The Epistle of the Bird] which was the inspiration for *Mantiq al-Tayr*, birds are caught in a hunter’s trap which represents the material world (Heath 1990, 174), and death is intended as an escape from the material world (Heath 1990, 176).”

⁹¹ Simbolismo descrito em *Black Cat Tales, Symbols and Meanings*. Disponível em: <http://www.symbolisms.net/black-cat.html>. Acesso em Jun. 2016.

de luz. Já a pesquisadora Kamada apresenta como referência o professor Abbas Daneshvari, que, em sua obra *Animal Symbolism in Warqa Wa Gulshah (Oxford Studies in Islamic Art)*(1986), demonstrou ser o gato negro “um símbolo para a traição, mal-presságio e doenças na Pérsia medieval e que, sendo assim, talvez esteja ali ressaltando o simbolismo da morte”(KAMADA, 2010, p. 136).⁹² Ao lado do gato está uma pequena lâmpada, outro elemento inovador em relação ao texto de Attar e que, segundo Yumiko Kamada,

pode ser entendida como uma oferta para uma pessoa morta. Ou, por causa da frase no Corão (24:35), "Alá é a luz e ele leva pessoas em direção à luz ", a luz poderia simbolizar espiritualidade, luz divina e revelação teofânica. Além disso, no quadragésimo quarto capítulo de *A Linguagem dos Pássaros*, o óleo em uma lâmpada é descrito como um símbolo de eternidade. Assim, a lâmpada pode ser entendida como representando a morte, a purificação e a eternidade da alma após a morte. (KAMADA, 2010, p. 136)⁹³

Podemos mencionar ainda, como detalhes que extrapolam o sentido do texto de Attar, as quatro bandeiras que estão na parte superior da composição de Bihzad. Três delas, nas cores verde, vermelho e branco, estão presas aos troncos cortados da árvore, e outra se encontra próxima do gato e da lâmpada, ao lado das duas portas no canto superior esquerdo da composição. Três delas, segundo Kamada, trazem a inscrição “*ya Allah*”. Segundo a pesquisadora,

se a quarta bandeira, com a superfície desbotada, também trazia tal inscrição, então elas representariam a iteração de “*ya Allah*” quatro vezes, que coincide com a descrição dos ritos funerários no *Hadith* (seção de sessenta e cinco), que afirma que as pessoas devem recitar "Grande é Alá" quatro vezes para uma pessoa morta. (KAMADA, 2010, p. 137)

Acreditamos poder enriquecer o sentido para o simbolismo das bandeiras, analisando as cores que elas carregam: o verde é a cor da bandeira do Islã, é a cor da esmeralda, a cor das Cidades Esmeralda: as cidades místicas de Jâbarsâ, Jâbalqâ e Hûrqalyâ, que o sufi deve atravessar antes de alcançar o Monte Qâf. Verde também é a

⁹² “The cat, as Daneshvari has demonstrated, was a symbol for betrayal, an ill-omen, and disease in medieval Persia. Therefore, it is possible that the painter of this illustration depicted a cat next to the tomb as a symbol of death.”

⁹³ “The lamp could be understood as an offering for a dead person. Or, because of the phrase in the Quaran (24:35), ‘Allah is the light and he leads people toward the light’, the lamp could symbolize spirituality, divine light, and theophanic revelation. In addition, in the forty-fourth chapter of *Mantiq al-Tayr*, *A Taste for Intricacy*, oil in a lamp is described as a symbol of eternity. Thus, motifs in the first group can be understood as representing death, purification and the eternity of one’s soul after death.” O capítulo 44 da edição a que Kamada se refere diz respeito à tradução de *A Linguagem dos Pássaros* feita por Kasen Dezfuliyan, Tehran, 1961, sobre a qual não tivemos acesso.

cor do manto dos mestres Sufi. É a cor da natureza, o emblema da salvação, o símbolo das mais elevadas riquezas, materiais e espirituais. O vermelho, por sua vez é o símbolo do fogo, do vinho, do sangue, que, em oposição ao verde, completa a tríade das bandeiras que têm no branco a terceira cor, a cor da luz e da água.

Encontramos a descrição minuciosa do simbolismo dessas cores em Chevalier onde também é feita uma menção a Al Khidr⁹⁴, o mito do homem verde, um iniciado. (CHEVALIER, 2000, p.940). Conta-se que, ao caminhar pelo deserto com um peixe seco na mão, Al Khidir mergulhou-o numa fonte, e o peixe retomou a vida. Assim, Al Khidir, encontrou a fonte da vida e, mergulhando nela, tornou-se imortal. Nesse momento, seu manto coloriu-se de verde.

Na imagem, ainda é possível notar que Bihzad, quando expande a copa da árvore em direção ao alto, estende, mais uma vez, a pintura para fora dos limites da moldura retangular que deveria contê-la, numa clara sugestão de que a copa dessa árvore pode manter-se em crescimento contínuo para fora do espaço pictórico. Além disso, o artista avança com um pequeno retângulo para fora dos limites determinados para a ilustração que acolhe o pequeno texto de Attar na parte inferior da composição, à esquerda.

Quanto às três outras histórias inseridas no Capítulo XXIV, após “Fênix” e “Palavras de um sufi a um filho aflito pela morte de seu pai”, lemos primeiro a pequena história “Conselhos do moribundo Tai”⁹⁵:

No momento em que a morte estava bem próxima de Tai, alguém lhe perguntou: "Ó tu que estás na essência do segredo!o que sentes neste penoso momento?" Ele respondeu: "Nada posso dizer acerca do meu estado; medi o vento o tempo todo de minha vida e afinal vou à terra, portanto, boa noite!"(ATTAR, 1987, p.132)

Sobre essa história, esses são os comentários de Attar:

Não há outro remédio para a morte senão acostumar-se a ver de frente o seu rosto. No entanto, seus gemidos são o véu que obstrui a visão desse rosto. Todos nascemos para morrer. A vida não permanecerá conosco: devemos

⁹⁴ O mesmo Al Khidr da narrativa da gota de bálsamo trespassada na palma da mão que mencionamos na p. 34 no sub-capítulo sobre Sufismo e Mundo Imaginal.

⁹⁵ O nome “Moribundo Tai” refere-se ao personagem histórico Abu Solaiman Dawud ibn Nosair al-Tai, de Kufa, que foi um homem de notável erudição. Discípulo de Abu Hanifeh, foi convertido à vida ascética por Rabib Rai. Diz-se que lançou todos os seus livros ao Eufrates. Morreu entre os anos de 777 (160 da hégira) e 782 (165 da hégira). In.: ATTAR, Farid ud-Din. séc. 12/13. *A Linguagem dos Pássaros, ou, Mantic Uttair*, p. 267.

submeter-nos. Até mesmo aquele que manteve o mundo sob o selo de seu anel (Salomão), agora sob a terra é somente um mineral. O guerreiro que toca com sua lança o orbe do céu não tardará a ser coberto pela poeira da tumba. Todos os mortos dormem sob a terra; porém, mesmo adormecidos, estão confusos. Vê quão difícil é o caminho da morte; nesse caminho a tumba é apenas a primeira estação. Se tivesses conhecimento do amargor da morte, tua doce alma estaria completamente em desordem. (ATTAR, 1987, p. 132)

O moribundo Tai parece estar resignado com o fato de que morrerá em breve. Medir o vento o tempo todo de sua vida parece evocar o sentido de não ser possível mensurar com exatidão o que a vida é. A morte, no entanto, é uma evidência e diante dela não há outra escolha senão a de despedir-se com aceitação: “afinal vou à terra, portanto, boa noite!”. Mesmo assim, em seu comentário, Attar adverte ser impossível conhecer a morte por completo: “Se tivesses conhecimento do amargor da morte, tua doce alma estaria completamente em desordem”.

As duas últimas histórias do Capítulo XXVI são “O Cristo e o cântaro de água” e “Conselho de Sócrates a seus discípulos”. Na primeira, após ter bebido a água límpida de um riacho, Jesus enche o seu cântaro da mesma água para a viagem. No entanto, já no caminho, quando sente sede e bebe a água do cântaro, estranha o seu sabor amargo: “Meu Deus”, diz, “a água do riacho é a mesma deste cântaro. Diz-me por que uma é doce como o mel e outra tão amarga” (ATTAR, 1987, p. 132). O cântaro responde então a Jesus que ele está velho, que já havia servido em sua longa vida como cântaro, vaso ou jarro e que, se fosse moldado mais mil vezes, ainda traria consigo o amargor da morte. Em seguida, Attar completa, dirigindo-se, ao que parece, ao leitor:

Ó homem negligente! penetra enfim o mistério deste cântaro, tenta compreender seu significado, para que não te tornes ingenuamente um cântaro. Perdes a ti mesmo, ó buscador do mistério! Esforça-te para descobri-lo antes que a vida te seja arrebatada, pois se em vida não encontrares a ti mesmo, como poderás na morte, conhecer o segredo de tua existência? Se durante tua vida não podes conhecer a ti mesmo, na morte não restará traço de tua existência. Se em vida ficas pra trás, quando morto estarás perdido. Tu participaste da vida dos homens e, no entanto, não chegaste a ser verdadeiramente homem. Milhares de véus cobrem os olhos desse dervixe: como encontrará ele a si mesmo? (ATTAR, 1987, p. 132 - 133)

Há uma fragilidade que aflora nesta passagem. A materialidade do cântaro se desfaz ao longo do tempo, e nem a água, fonte de vida, pode manter sua integridade intacta. Assim também o nosso corpo perece enquanto vive ao encontro da morte. É como se a vida fosse se impregnando de morte todos os dias, assim como o cântaro que libera o barro na água à medida que envelhece. No entanto, nos comentários de Attar, o

autor convida o leitor a acordar para a essência da vida espiritual antes que a morte física reduza o corpo a nada.

Na quinta e última história em “O Conselho de Sócrates a seus discípulos”⁹⁶, Attar parece relacionar, de forma mais veemente, a morte com a vida:

Quando Sócrates agonizava, um de seus discípulos lhe disse: "Mestre, depois de lavar e amortalhar teu corpo, onde devemos enterrar-te?" – "Se me encontrares", respondeu ele, "enterra-me onde quiseres, e até logo. Já que durante os longos anos que vivi não encontrei a mim mesmo, como poderá alguém encontrar-me quando estiver morto? Vivi de tal maneira que, no momento de minha dissolução, não conheço a mais mínima partícula de mim mesmo."

O desprendimento de Sócrates frente à morte é absoluto. Seja como a Fênix reduzida a cinzas ou como o cântaro que se esvai gasto pelo uso, de nada nos adiantará temer a morte ou sofrer por ela como sofre o filho que enterra o pai, pois, para o sufi, o inevitável da morte deve guiar as escolhas que permeiam a própria vida.

Nota-se que, em nenhum momento, existe a mínima idealização da morte. A poupa não esconde do décimo pássaro a cruzeza e a dor da morte, que, no entanto, é inevitável. E como teremos que experimentá-la dentro de algumas “poucas respirações” (ATTAR, 1987, p. 129) é sábio reconhecer que somos mais do que “uma simples armação de ossos cobertos por um pouco de carne”(ATTAR, 1987, p. 129).

Segundo Kamada, a pesquisadora Rachel Miltein (1977, 362-365) foi a primeira pesquisadora a sugerir uma interpretação para esta pintura, segundo a qual, a porta do cemitério seria uma entrada para o mundo espiritual. Já Barry (2004, 311-312) também argumenta que esse portão separaria este mundo do próximo e que Melikian-Chirvani (1988, 146) pensa a obra de Bihzad como um comentário visual sobre a anedota, como se o pintor tentasse transmitir que a morte é um ciclo natural (KAMADA, 2000, p. 136).

Segundo nossa percepção, Bihzad compõe a parte inferior de sua imagem a partir do texto de Attar, mas insere elementos inesperados à composição, no entanto, ambos mantêm, como narrativas, uma verbal e outra visual, um enterro que não se concretiza.

Em Attar, o filho chora sobre o caixão do pai, mas o pai não é enterrado efetivamente. Em Bihzad, a mesma insinuação acontece, o caixão chega ao cemitério, mas não à cova, ela mesma ainda sendo aberta, num ato que não cessa.

⁹⁶ Garcin de Tassy faz saber que alguns manuscritos trazem o nome de Hypócrates em vez de Sócrates (ATTAR, 1987, p. 133).

O Cortejo Fúnebre está em suspensão, latejante, eternamente por acontecer.

Ambos, Attar e Bihzad, parecem ter se preocupado em não nos deixar esquecer do que nos espera no momento de nossa própria morte, não apenas nos lembrando de que ela é inevitável, mas também que só poderá ocorrer para os que estão vivos, tais como aqueles que puderem ler e ver suas histórias.



Figura 26 – *A filha que enterra a mãe* (Tai Nunes) - 2016
Nanquim, pigmento e goma arábica sobre papel de algodão L'Amatruda Amalfi - 40 X 30 cm

8 - O enigma da unidade na história do homem que possuía uma longa barba

Dos cinco pilares essenciais ao Islamismo: testemunhar a fé, realizar as orações diárias, fazer caridade, jejuar no mês do Ramadan e peregrinar à Meca, o primeiro deles, ou seja, testemunhar a fé é considerado o principal, e sua manifestação consiste no testemunho da unidade divina (*tawhid*) contida na assertiva (*Shahadah*): “Não há outro deus, senão Deus (*la ilaha illa Allah*)”.(CHITTICK, 2008, p. 15)

No entanto, a apreensão da unidade de Deus não exclui a multiplicidade do mundo. Ao contrário, toda a multiplicidade tem origem na unidade e só na unidade existem realmente. Sobre a complexidade dessa relação, William Chittick esclarece:

Ao criar o universo, Deus fez surgir a multiplicidade da unidade. Ele expõe a potencialidade da existência implícita em Seus próprios ‘nomes e atributos’ num universo infinito. As criaturas do universo manifestam a natureza de seu Criador. A grande diversidade da criação revela o ilimitado poder criativo de Deus. Toda oposição e conflito expressa a ilimitada extensão da perfeição divina e o fato de que a riqueza da Sua realidade só pode ser compreendida fora dela, no domínio da diferenciação e da dispersão. O contraste e o conflito das coisas do mundo nunca poderão alcançar a quietude e a paz do divino, que, por si só, é a coincidência dos opostos.(CHITTICK, 2008, p. 12)⁹⁷

O *tawhid* ou o princípio da unidade divina é também muito importante para os sufis e é abordado por Attar quando o autor descreve, em *A Linguagem dos Pássaros*, o Quinto Vale, o Vale da Unidade:

Depois terás de atravessar, continuou a poupa, o vale da pura unidade, lugar de renúncia a todas as coisas e de sua unificação. Todos os que levantam a cabeça nesse deserto levantam-na de um mesmo pescoço, como ramos de um mesmo tronco. Ainda que vejas muitos, não há senão um pequeno número, o que digo!?, Na realidade há somente Um. Como toda quantidade não é verdadeiramente mais que Um, ela está completa em sua unidade. O que se apresenta a ti como unidade não é diferente daquilo que se pode enumerar. Uma vez que o Ser de que falo está além da unidade e do número, deixa de sonhar com a eternidade *a priori* e *a posteriori*; e, desde que essas duas eternidades desaparecerem, não as mencione mais. De fato, quando tudo o que é visível for reduzido a nada e aniquilado, haverá algo no mundo que possa atrair nossa atenção? (ATTAR, 1987, p.205)

⁹⁷ “By creating the universe, God causes multiplicity to appear from unity. He displays the potentialities of existence implied by His own ‘names and attributes (*asma’ wa sifat*)’ in an infinite universe. The creatures of this universe make manifest the nature of their Creator. The tremendous diversity of creation discloses the unlimitedness of God’s creative power. All opposition and strife express the boundless range of God’s perfections and the fact that the richness of the divine reality can only appear outside of itself in a domain of infinite differentiation and dispersion. The contrasting and conflicting things of the world can never achieve the peace and stillness of the divine, which alone is the coincidence of opposites.”

E como fica o homem nessa complexa relação do Um com o múltiplo?

Deus criou o mundo com o sopro de sua respiração – “o universo é a soma total das palavras articuladas pelo Deus – Misericordioso” (CHITTICK, 2010, p. 5). Entre as coisas criadas por Deus, está o homem. Segundo o Corão, Deus criou Adão a partir de Sua própria forma, e

[...] tendo criado o homem, o Todo Misericordioso o instruiu sobre todos os nomes, sobre a compreensão de todas as coisas, a explicação de tudo o que existe. Ele fez isso ao criá-lo em sua própria forma, o que envolve toda sua misericórdia. O papel do homem é recuperar o que possuímos em nossa essência, mas esquecemos ou recusamos em reconhecer.” (CHITTICK, 2010, p. 6)⁹⁸

Na antropologia islâmica de Ibn Arabi, o Todo Misericordioso criou o homem para participar ao máximo de tudo o que é bom e belo, mas Deus não poderia simplesmente criá-lo para a plenitude da misericórdia porque isso significa saber do que é bom e, na mesma medida, do que é ruim. Para alcançar essa plenitude, o homem precisa ser exposto ao “reino da realidade ilusória que é tudo o que Deus não é. Só desse modo a consciência plena é adquirida: na vivência exata do existir, do ser. Adão só pode conhecer todos os nomes infundidos nele por Deus porque se ‘esqueceu’ e, ao esquecer, conheceu a presença de Deus em plenitude”.(CHITTICK, 2010, p. 06)⁹⁹

É preciso abandonar-se para viver essa unidade: quando se é, estamos apartados de Deus e, quando não somos, nos tornamos um com Ele. Se o “eu” prevalece, não existe o “nós”.

No capítulo XXXIV de *A Linguagem dos Pássaros*, “Pergunta de um décimo oitavo pássaro”, o décimo oitavo pássaro reconhece estar pronto – nada mais a aprender, toda iluminação está alcançada. Essa perfeição, ele argumenta, garante a ele um lugar seguro que ele questiona se deve abandonar:

⁹⁸ “In creating man, the All-merciful taught him all the names, the understanding of all things, the explication of all that there is. He did so by creating him in his own form – the form of all-embracing mercy. The human task is to recover what we possess in our deepest selves but have forgotten or refuse to acknowledge.”

⁹⁹ “The All-merciful could not simply create man as full participants in mercy, because full participation means consciousness and awareness not only of the good, but also of the evil of not having the good; and for that knowledge, people need to be thoroughly exposed to the realm of illusory reality that is 'every-thing other than God'. The consciousness and awareness that they achieve is itself wujūd, being and existence. It is actualization of the full implications of the divine names infused into Adam. Adam could not have actualized this awareness without first 'forgetting', which, in the Quran, was the cause of his fall from the divine presence.”

De minha parte, creio que já adquiri toda a perfeição de que sou capaz; tornei-me abnegado e devoto graças às penosas austeridades que sofri. Uma vez que obtenho aqui o resultado que desejo, me é difícil deixar este lugar. Acaso já viste alguém abandonar um tesouro para errar penosamente na montanha e na planície? (ATTAR, 1987, p. 161).

A poupa responde ao pássaro, deixando claro o quanto ele está iludido pela vaidade de pensar saber sobre todas as coisas e termina seus argumentos convidando o pássaro a renunciar ao “eu” e ao “meu”, a fim de poder evitar que a vida o ensine, por meio dos dissabores, a submeter seu corpo às dores da alma”:

Ó caráter diabólico e cheio de orgulho! Tu que estás atolado no egoísmo e tens medo de agir, foste seduzido por tua imaginação e mais e mais te distancias do campo do conhecimento das coisas divinas. A alma concupiscente triunfou sobre teu espírito; o diabo roubou teu cérebro, e o seu trono é agora tua mente complacente. O orgulho amparou-se em ti e dominou-te completamente. A luz que acreditas guiar-te no caminho espiritual não é mais que fogo, e o gosto que tens pelas coisas do Céu é somente tua imaginação. O amor extático e a pobreza de espírito que pensas possuir são uma auto induzida fraude; tudo isso de que te vanglorias não é outra coisa que o reflexo de tua impotência. Não te enganes com o resplendor que vês no caminho. É o fogo de tua alma concupiscente que te ilumina. Fica atento, debes combater o inimigo de espada à mão: como alguém poderia, nessa circunstância, acreditar-se em segurança? Se uma falsa luz se manifesta de tua alma concupiscente, debes considerá-la como a ferroadada do escorpião que se cura com a salsa. Não aceites o resplendor dessa luz impura; se não és o sol, não busques ser mais que um átomo. Que a escuridão que encontrares no caminho não te desespere, e que a luz que aí enxergares não te dê a presunção de ser o companheiro do sol. Meu caro, enquanto permaneceres prisioneiro do orgulho de tua existência, tuas leituras e teus esforços não valerão nem um óbolo. Somente quando renunciasses a pensamentos de “eu” e “meu” poderás abandonar sem remorsos a vida, pois, se não fores subjugado pelo orgulho da existência, não experimentarás a dor do nada. Porém, necessitas ao menos um pouco do alimento da existência, e com ela vêm a infidelidade e a idolatria. Se por um instante vens à existência, as flechas da desgraça te atingirão de todos os lados. Enquanto viveres, deverás efetivamente submeter teu corpo às dores da alma e curvar teu pescoço sob cem adversidades; enquanto existires visivelmente, o mundo te impingirá cem vexações. (ATTAR, 1987, p. 161, 162).

Nas sete histórias que compõem o capítulo XXXIV, Attar argumenta, exatamente, que, na escolha do caminho virtuoso e místico, não há lugar para o “eu” e revela situações nas quais o orgulho e a vaidade devem ceder lugar à humildade a fim de que a unidade com Deus seja possível. Caso contrário, toda a existência será uma ilusão, uma fraude. São elas: a “História sobre o sheik Abuh Bekr de Nishapur”, “Conversa de Moisés com Satanás”, “História Alegórica”, “O sheik e o cão”, “O dervixe que amava sua barba”, “História de um homem que possuía uma longa barba” e “Um sufi lava a sua roupa”.

Na primeira história, “História sobre o sheik Abuh Bekr de Nishapur”, Attar nos

conta que o sheik Abu Bekr, que viajava montado em um asno com seus companheiros, estava absorto na vaidade de seus pensamentos, quando o animal que montava “soltou um enorme peido”. Tendo percebido isso, o sheik começa a chorar e, rasgando suas vestes, diz:

Há pouco, lançando um olhar à minha volta, vi o caminho inteiramente tomado por meus companheiros; discípulos cercavam-me de todos os lados, e em minha mente introduziu-se sutilmente o pensamento: “Por Deus, na realidade não sou menos que Bayazid! Assim como estou hoje agradavelmente acompanhado por diligentes discípulos, sem dúvida amanhã entrarei altivamente com a alegria da glória e da honra na planície da Ressurreição”. Quando assim eu presumia meu destino, acrescentou o sheik, “o asno comportou-se da maneira aparentemente inconveniente que testemunhaste e pela qual quis dizer: “Eis aqui a resposta de um asno àquele que tem semelhante pretensão e pensamentos em vão. Foi então que o fogo do arrependimento caiu sobre minha alma, mudando minhas ideias e fazendo desmoronar minha imaginária posição. (ATTAR, 1987, p. 162,163)¹⁰⁰

Sobre essa história, Attar comenta:

Quão longe permanece a verdade enquanto te perdes em valorizar tudo o que fazes ou dizes! Afugenta o torpor, queima o orgulho e as sugestões de tua natureza corrompida. Ó tu que tens um Faraó na raiz de cada um de teus cabelos e mudas a cada instante, enquanto restar um átomo de ti, estarás impregnado de falsidade e hipocrisia. Põe-te ao abrigo de toda ideia de individualidade e serás assim inimigo dos dois mundos: não terás mais negócios nem com o mundo presente nem com o mundo futuro. Se puderes destruir em ti o “eu” por um só dia, serás luminoso mesmo quando permaneceres a noite toda na escuridão. Tu, que por causa do ‘eu’ caíste em cem desgraças, se não quiseres ser tentado pelo diabo, não pronuncies a palavra “eu”. (ATTAR, 1987, p.163)

A história do Sheik Abu Bekr confirma a importância dada pelos sufis ao abandono da vaidade e do orgulho. Ao relacionar em sua história, de um lado um Sheik e, do outro, um asno, ou melhor, o peido de um asno, Attar não apenas desconsidera a importância do primeiro em detrimento do segundo, mas demonstra, sobretudo, que não existe uma hierarquia que impeça a manifestação das experiências de aprendizado espiritual e que, mesmo sendo um Sheik, Abu Bekr se reconhece como um aprendiz da humildade, mesmo que seja no contato com um asno.

¹⁰⁰ Bayazid Bistami nasceu em Bistam, em Khorasan, cidade que está a meio caminho entre Ray e Nischapur e é um dos mais célebres sufis da Pérsia. Associado mais ao caminho sufi do “extase” que ao da “sobriedade”, como Hallaj, ele dizia ter atingido o estado de aniquilamento em Deus e proclamava-o de forma a escandalizar a ortodoxia, nomeando a si próprio *Subhani* (“Digno de Louvor”): “Glória a mim! Tão grande é minha majestade!” – e dizia ainda ter tido a visão do trono de Deus, vendo a si mesmo sentado nele. Entretanto ele escapou da condenação, talvez por aparentar loucura, morrendo em 874 em Bistam (261 da hégira). (ATTAR, 1987, p. 263)

Já em “Conversa de Moisés com Satanás”, encontramos a confirmação de que o abandono do “eu” é o único caminho para aproximar-se de Deus e afastar-se das tentações do diabo:

Deus disse um dia em segredo a Moisés: “Pede um conselho a Satanás”. Quando Moisés encontrou Íblis em seu caminho, pediu-lhe que lhe dissesse algo de engenhoso. “Recorda-te sempre deste único axioma”, respondeu o diabo: “não digas 'eu', para não te tornares como eu”. (ATTAR, 1987, p. 163)

Assim Attar comenta esta passagem:

Enquanto te reste mesmo que um pouco de vida exterior, terás como herança a infidelidade e não o serviço (de Deus). A inação é a meta da vida espiritual; a fama do homem de bem é a má fama, e lhe é indiferente a boa ou a má reputação. Se conseguires chegar ao termo desse caminho, com “eus” terão suas cabeças quebradas num único instante. (ATTAR, 1987, p. 164)

Além do abandono do “eu”, é interessante pensar no comentário de Attar quando afirma que “a fama do homem de bem é a má fama, e lhe é indiferente a boa ou a má reputação”. Ao homem de bem só interessa o vínculo que ele estabelece entre suas atitudes e Deus, não interessa qual seja o julgamento dos homens a seu respeito.

Outras cinco histórias, impregnadas do mesmo tema: a busca da unidade com Deus pelo desprendimento da vaidade, do orgulho, enfim, da individualidade, compõem também o capítulo XXXIV. A primeira delas é a pequena “História Alegórica”:

Um devoto dizia: “É um benefício para o noviço estar nas trevas. De fato, enquanto ele não esteja completamente perdido no oceano da bondade, não existirá nenhuma direção a ser seguida; pois, se algo lhe parece manifesto, ele será seduzido justamente por isso e tornar-se-á então infiel”. (ATTAR, 1987, p. 164)

Sobre a qual Attar comenta:

O que existe em ti de inveja e de cólera é visto pelos olhos dos homens, mas não pelos teus; não possuis a ciência de reconhecer as paixões de teu coração. Tens em teu ser um lugar cheio de dragões que, por negligência, libertaste. Dia e noite tu os manténs, mimando-os e alimentando-os. Pois bem, se percebes a impureza de teu interior, por que permaneces assim despreocupado? (ATTAR, 1987, p. 164)

Essa pequena “História Alegórica” é uma das mais intrigantes histórias do capítulo XXXIV. Attar adverte sobre os perigos da ilusão da presença de Deus para um

devoto: “pois se algo lhe parece manifesto, ele será seduzido justamente por isso [...]”. É melhor manter-se na busca pela pureza interior sem pretensões, o que parece ser o que a história seguinte, “O sheik e o cão”, pretende confirmar quando aproxima um cão, imundo, de um sheik:

Um cão imundo repousava sobre o peito de um sheik, que nada fazia para preservar suas vestes do sujo animal. Alguém lhe disse: “Ó tu que és recomendável por tua devoção! por que permites o contato deste cão vadio?” – “Este cão”, respondeu o sheik, “é imundo, como podes ver mas, na realidade, igual impureza existe de modo não evidente em meu interior: o que nele se manifesta exteriormente em mim está escondido. Se meu interior é como o exterior do cão, como poderia sentir aversão pelo que me é tão semelhante? Quando teu caminho está obstruído o que importa que seja uma montanha (koh) ou uma palha (kah) o que te detém? (ATTAR, 1987, p. 164)

É possível estabelecer uma analogia entre as histórias de “O sheik e o cão” e a “História sobre o sheik Abuh Bekr de Nischapur”. Em ambas, Attar faz uso da impureza associada ao asno e ao cão para evidenciar que, do mesmo modo, a alma de um sheik pode ser impura. No caso de Abuh Bekr, essa impureza está relacionada à vaidade. Em “O sheik e o cão”, o sheik da história admite ser o cão ainda mais íntegro do que ele, pois sua impureza é velada, é interior, enquanto a do cão exterioriza-se na evidência de sua aparência, sem dar margem para o engano ou falsidade.

Sem comentar a história de “O sheik e o cão”, Attar narra em seguida as histórias de “O dervixe que amava sua barba”, seguida de “História de um homem que possuía uma longa barba” e, por último, “Um sufi lava a sua roupa”. Todas elas, pertencentes também ao capítulo XXXIV de *A Linguagem dos Pássaros*, sugerem que a unidade com Deus pressupõe uma coerência absoluta entre o que está dentro – o mundo espiritual – e o que está fora – o mundo físico e material. Passemos à quinta e curiosa história “O dervixe que amava sua barba”¹⁰¹:

Nos tempos de Moisés havia um dervixe que dia e noite prostrava-se em adoração, e que, no entanto, não experimentava nenhum gosto ou sentimento pelas coisas espirituais; ele não recebia o calor do sol em seu peito. Esse homem tinha uma bela e longa barba e, frequentemente, enquanto rezava, parava para penteá-la. Um dia, vendo Moisés ao longe, aproximou-se dele e lhe disse: “Ó general do Monte Sinai! suplico-te: pergunta a Deus e faz-me saber por que não experimento nem êxtase nem satisfação espiritual”. Quando Moisés subiu novamente as escarpas do Sinai, expôs o desejo do sufi. Porém, Deus disse, em tom de desagrado: “Ainda que este dervixe tenha procurado com amor Minha proximidade, ele está constantemente ocupado de sua

¹⁰¹ A barba é vista no Islã como sinal de dignidade e honradez, daí a sentença “Pelos barbas do Profeta!”. (ATTAR, 1987,p. 164).

barba”. Moisés foi contar ao sufi o que acabara de ouvir, e este, chorando amargamente, começou a arrancar sua barba. Gabriel apareceu então a Moisés e disse-lhe: “Ainda agora teu sufi está preocupado com sua barba; estava quando a penteava e está mais ainda arrancando-a”. (ATTAR, 1987, p. 164)

Attar, então, comenta:

Não importa o que estejas fazendo ou o estágio que alcançaste, é um mal permanecer um instante sem ocupar-se de Deus. Ó tu que acreditas ter deixado de preocupar-te com tua barba, estás afogado neste oceano de sangue! Quando terminares completamente com tua barba, então por direito poderás navegar sobre este oceano e chegar a terra firme. Porém, se queres conservar essa barba, com ela serás afogado. (ATTAR, 1987, p. 164)

Sem muito esforço é possível perceber que ocupar-se com a barba, no contexto da história acima, diz respeito à vaidade, ao apego às coisas desse mundo e, conseqüentemente, à falta do desprendimento necessário para tornar-se um com Deus. Quem se considera completo, absolutamente pronto, ou incapaz de abrir mão de si mesmo, de suas vaidades, desejos e riquezas jamais alcançará essa dádiva.

É sobre a experiência do abandono de si mesmo que a sexta história do capítulo XXXIV de *A Linguagem dos Pássaros* também irá tratar. A “História de um homem que possuía uma longa barba” é também a história que mais se aproxima da ilustração de Bihzad, a iluminura “A anedota do homem que caiu na água”(FIG. 27) . Vejamos aqui a história, seguida do comentário de Attar:

Um tolo que tinha uma longa barba caiu acidentalmente no mar. Um passante gritou-lhe: “Livra-te do alforje que tens amarrado ao pescoço “Isto não é um alforje”, respondeu o que se afogava, “e sim minha barba, e não é a barba que me aflige.” O passante respondeu: “Bem, isto é notável, um magnífico crescimento! Porém chegou o tempo da colheita; ceifa-a se não queres afogarte”. (ATTAR, 1987, p. 165)

Attar comenta a passagem:

Ó tu que, como o bode, não tens vergonha de tua barba! tampouco deves ter vergonha de tirá-la. Enquanto tens uma alma concupiscente e um demônio pisando teus calcanhares, o orgulho do Faraó e de Aman será tua herança. Dá as costas ao mundo, como Moisés, e poderás então colher esse Faraó pela barba. Segura esse Faraó pela barba e mantém-no firmemente preso; sujeitando-o pela barba, combatei juntos bravamente. Põe o pé no caminho espiritual e renuncia a tua barba. Ah!, caminha adiante: se tua barba só te traz tormentos, não deves preocupar-te com ela nem mais um instante. Aquele que marcha com inteligência pela via da religião deixa sua barba para trás. Dá mais atenção a ti mesmo que a tua barba e faz dela o tapete do caminho espiritual. Em lugar de água (honra), não falta ao homem de espírito lágrimas de sangue; o sofrimento faz de seu coração um pedaço de carne queimada. Se ele é como o semeador, não vê o sol; se é regador, não espera a nuvem de água. (ATTAR, 1987, p. 165)

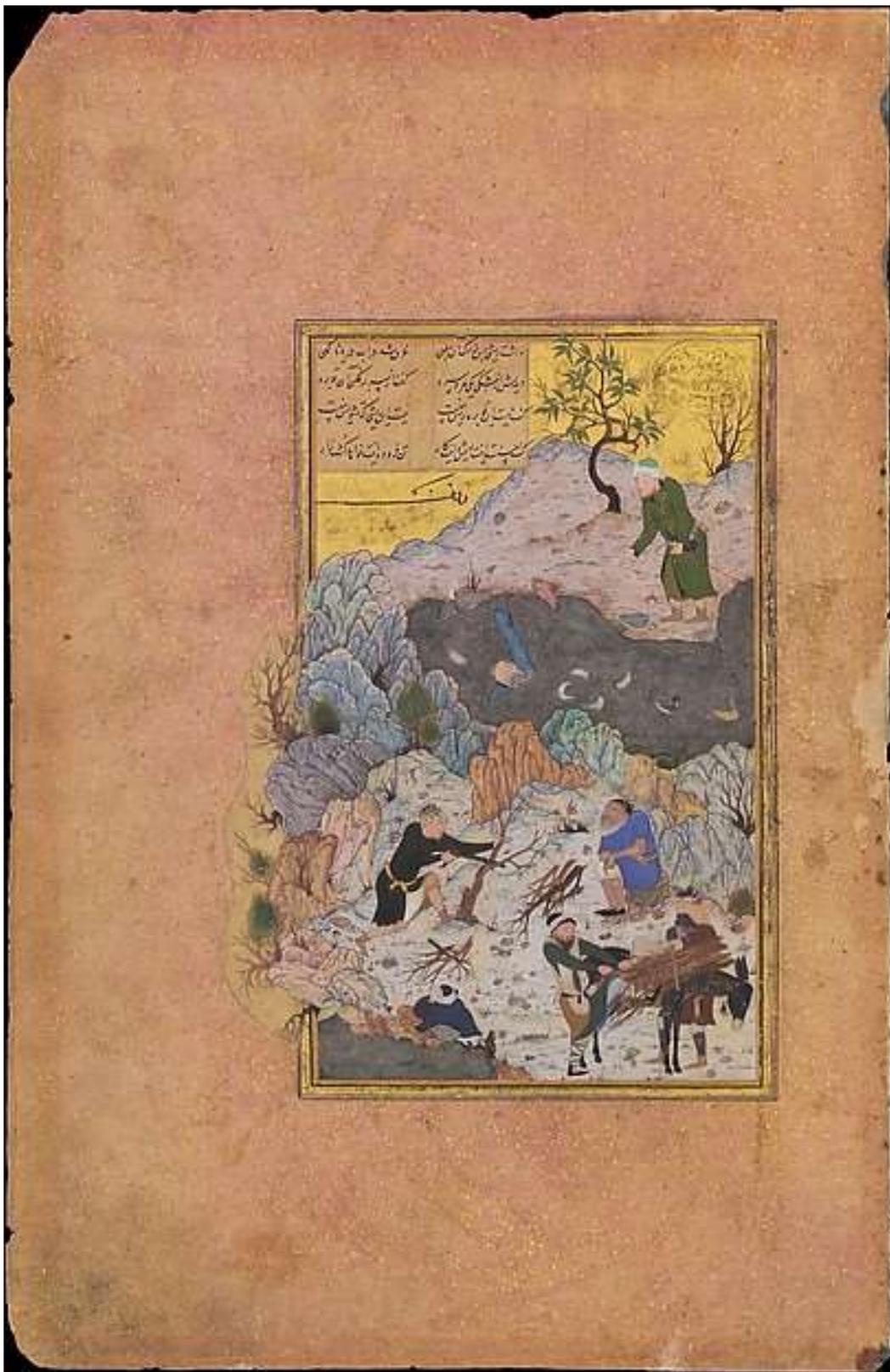


Figura 27 - *A anedota do homem que caiu na água*. Página do manuscrito *A Linguagem dos Pássaros* (*Mantiq al-Tayr*) de Farid al-Din cAttar, ca. 1487. Período Timuride . Iran . Herat. (1370–1507) Data: A.H. 892 / A.D. 1487. Atribuído a Bihzad. Nanquim, guache, prata e ouro sobre papel. Pintura 18.7 cm X 13cm. Página 33 cm X 21.4 cm. Metropolitan Museum Nova York.

“A anedota do homem que caiu na água” (FIG. 27), apresenta o momento em que o tolo se afoga por causa de sua longa barba. Segundo Nasrin Haddad Battaglia, o trecho inserido na imagem de Bihzad é a transcrição completa do texto de Attar:

Um tolo que tinha uma longa barba caiu acidentalmente no mar. Um passante gritou-lhe: “Livra-te do alforje que tens amarrado ao pescoço! “Isto não é um alforje”, respondeu o que se afogava, “e sim minha barba, e não é a barba que me aflige.” O passante respondeu: “Bem, isto é notável, um magnífico crescimento! Porém chegou o tempo da colheita; ceifa-a se não queres afogar-te”. (ATTAR, 1987, p. 165)

Como nas demais ilustrações apresentadas até aqui e relacionadas a Bihzad, essa pintura obedece a uma composição que sugere dois acontecimentos distintos.

Na parte superior da composição, vemos o homem de longa barba se debatendo dentro de um rio como se estivesse se afogando e, logo à sua direita, um passante de traje verde que lhe estende o braço. Reconhecemos, portanto, nessa parte da composição, os dois personagens da história de Attar na situação descrita pelo autor.

Podemos até ouvir o diálogo entre eles: “Livra-te do alforje que tens amarrado ao pescoço”, diz o passante, ao que aquele que se afoga responde: “Isto não é um alforje, e sim minha barba, e não é a barba que me aflige”. O passante então replica: “Bem, isto é notável, um magnífico crescimento! Porém chegou o tempo da colheita; ceifa-a se não queres afogar-te”. (ATTAR, 1987, p. 165)

Na parte inferior da composição, quatro lenhadores se ocupam de seu ofício. Um deles, à esquerda, está cortando a lenha, observado por outro, sentado à sua frente. Os outros dois estão amarrando o feixe de lenha num resignado jumento na extrema direita inferior da composição.

Algumas abordagens interpretativas dessa imagem, realizada por diversos teóricos, são citadas pela pesquisadora Yumico Kamada, em seu artigo “*A Taste for Intricacy: An Illustrated Manuscript of Mantiq al-Tayr in the Metropolitan Museum of Art*” (2010).

Entre essas abordagens estão, por exemplo, a de M. G. Lukens (1967, p. 331), que admite ser uma prática da escola de Bihzad a inserção da vida diária em suas pinturas, embora não seja comum a inserção de práticas alheias à sua própria história. Melikian-Chirvani (1988, p. 126,128) apresenta o argumento de que a lenha pode representar um elemento de fácil destruição, o que pode servir como símbolo do homem que se afoga. Encontramos ainda em Kamada que E. G. Sims (2002, p. 253) refuta

Chirvani sobre sua hipótese, por ser tão antagônica ao tema da história de Attar, qual seja, a crítica ao orgulho.

Kamada cita a interpretação de Michael Barry (2004, p. 253) que acredita que o homem negro, à esquerda, na parte inferior, é uma interpretação de Bihzad da história de Attar para a figura do Diabo, extraída da obra de Rumi para abrihantar *A Linguagem dos Pássaros*. Também cita a interpretação de Kia (2006, p. 97) de que o homem sentado e o outro cortando a árvore significam um tipo de meditação praticada pelos iniciados na prática do sufi Naqshbandi, estabelecido em Herat por Baha al-Din Naqshbandi, cujo lema era “mãos para o trabalho, coração para o amigo”. Kamada (2010, p. 139) apresenta, enfim, sua própria interpretação para a imagem de Bihzad e que muito se aproxima da abordagem de Chad Kia: a de que os lenhadores estão na imagem de Bihzad para enfatizar a importância dada ao trabalho por Attar e pelo Sufismo.

O que apresentaremos a seguir dialoga, em alguns aspectos, com a abordagem de Lukens quanto à inserção da vida diária em suas pinturas, citada por Kamada. No entanto, trata-se de uma abordagem pessoal a respeito da imagem de Bihzad, “A anedota do homem que caiu na água”.

Vimos que a imagem de Bihzad obedece a uma composição que sugere dois acontecimentos distintos: na parte superior, vemos o homem de longa barba se afogando e, na parte inferior, um grupo de lenhadores no exercício de seu ofício. Mas o que nos chamou a atenção é uma forma junto às pedras que margeiam o canto acinzentado da pintura, na extrema esquerda e abaixo de um pequeno feixe de lenha, localizado próximo aos pés do lenhador que maneja um serrote. Essa forma nos faz lembrar um turbante branco colocado sobre uma veste azul e um cinto marrom apoiado sobre as referidas pedras. Ao que tudo indica, essas seriam as roupas do homem que possuía uma longa barba, sutilmente colocadas por Bihzad na parte inferior da composição. Parece não ser errôneo sugerir que o tolo que se afoga na cena superior talvez fizesse parte do grupo de lenhadores e que tenha mergulhado nas águas do rio, passando em seguida, pelo iminente afogamento.

As roupas do homem que possuía uma longa barba, localizadas na extrema esquerda da parte inferior da imagem, conforme descrevemos acima, parecem ser o elo entre os acontecimentos, aparentemente distintos, localizados pelo artista na parte superior e inferior de sua ilustração. A percepção desse elo unifica a narrativa visual do artista, fazendo-nos perceber que os elementos visuais da imagem não estão ali

aleatoriamente, mas são, ao contrário, interdependentes e se completam, numa manifestação evidente da sua perspicácia técnica para realizar uma composição coesa.

Como nas demais imagens e, segundo as qualidades estéticas inovadoras presentes nas obras de Bihzad e que foram abordadas anteriormente neste estudo – o uso de gestos expressivos, a pose natural de suas figuras, arranjos espaciais, cores ricas, figuras realistas, paisagens e refinadas composições que caracterizam suas pinturas –, podemos comprovar que, ao inserir o trabalho dos lenhadores, Bihzad aproxima a história mística de Attar de uma percepção mais intimista do espectador, pois ela pode manifestar-se no cotidiano de um homem comum.

Essa mesma característica – a de aproximar a narrativa pictórica do espectador através de uma abordagem que lhe seja familiar e assim fazê-lo tornar-se parte do que está sendo visto – parece dialogar com a sua escolha processual, na condição de artista, de avançar com a imagem para fora das molduras que a cercam, criando uma zona liminar entre representação e realidade e sugerindo ser possível a qualquer um vivenciar o que a imagem sugere.

Apesar de já havermos demonstrado os riscos de uma única interpretação quando se trata das ilustrações persas, consideramos instigante a escolha de Attar e, conseqüentemente, a de Bihzad, em relação ao uso da barba nessas suas duas criações, o que nos leva a apresentar a seguir algumas considerações sobre o simbolismo da barba.

Na religião islâmica, deixar a barba crescer é considerado como suna, ou seja, uma recomendação que pode ou não ser seguida, assim como o uso do véu. O respeito à obrigatoriedade de seu uso para que todos reconheçam a identidade muçulmana daqueles que a usam está presente no *hadith*, numa alusão à barba usada pelo próprio Maomé, ou seja, “a barba é vista como sinal de dignidade e honradez, o que explica a sentença ‘Pelas barbas do Profeta!’”(ATTAR, 1987,p. 164). Conseqüentemente, por mais inusitada que seja a possibilidade de morrer afogado por possuir uma longa barba, cortá-la, desfazer-se dela para continuar vivo equivale a um considerável desprendimento.

É possível perceber, na leitura das histórias que compõem o Capítulo XXXIV de *A Linguagem dos Pássaros*, que Attar apresenta ao leitor narrativas de experiências – todas as histórias apresentam um cenário que acolhe personagens que ora são agentes, ora sofrem as conseqüências de uma ação. Assim também nos parece ser a atmosfera da sétima e última história apresentada por Attar nesse capítulo, intitulada “Um sufi lava

sua roupa”:

Toda vez que um sufi ia lavar seu manto, as nuvens obscureciam o mundo. Um dia, quando o manto do sufi já estava imundo, ainda que preocupado com o tempo, ele foi ao vendeiro para comprar sabão. Pontualmente as nuvens apareceram. O sufi disse então: “Ó nuvem que se mostra, desaparece, pois compro passas em segredo!” Por que vens? Não estou comprando sabão. Por tua causa, quanto sabão já não perdi! Porém, com esse sabão lavo minhas mãos de ti”. (ATTAR, 1987, p. 166)¹⁰²

Mais uma vez deparamos com o simbolismo da água como fonte de vida natural e espiritual. Encontraremos em Chevalier (2000, p. 19) que o poeta persa Rumi associa a água “ao lugar onde se apoia o trono divino” (Corão 11,9) de onde o Sopro do Deus Misericordioso emana seu poder criador, ou seja, a água estaria, desse modo, vinculada à *prima matéria*, e o universo poderia, com base nessa premissa, ser comparado ao oceano – a água permeia tudo o que foi criado por Deus.

Por esse mesmo motivo, talvez, o homem que se afoga, por ainda estar apegado à sua barba, necessitasse se lavar nas divinas águas para purificar seu espírito, assim como ao sufi é necessário lavar seu manto, pois, quando o tonto abandonar sua barba, será como aquele mesmo sufi no momento em que compreende que precisava apenas abandonar seu manto, para dissipar de seu mundo as nuvens obscuras.

Ao ilustrar o texto de Attar, acrescentando referências do cotidiano, Bihzad parece estabelecer uma relação dialógica com as intenções do poeta Attar de demonstrar que a manifestação divina neste mundo é possível pelo desapego que os mais simples dos gestos humanos podem significar quando despidos de vaidade, tais como montar num asno, mergulhar nas águas do rio, cortar lenha, lavar roupas ou, simplesmente, fazer a barba.

¹⁰² A venda de passas era proibida porque delas podia fazer-se o vinho. (ATTAR, 1987, p. 166).

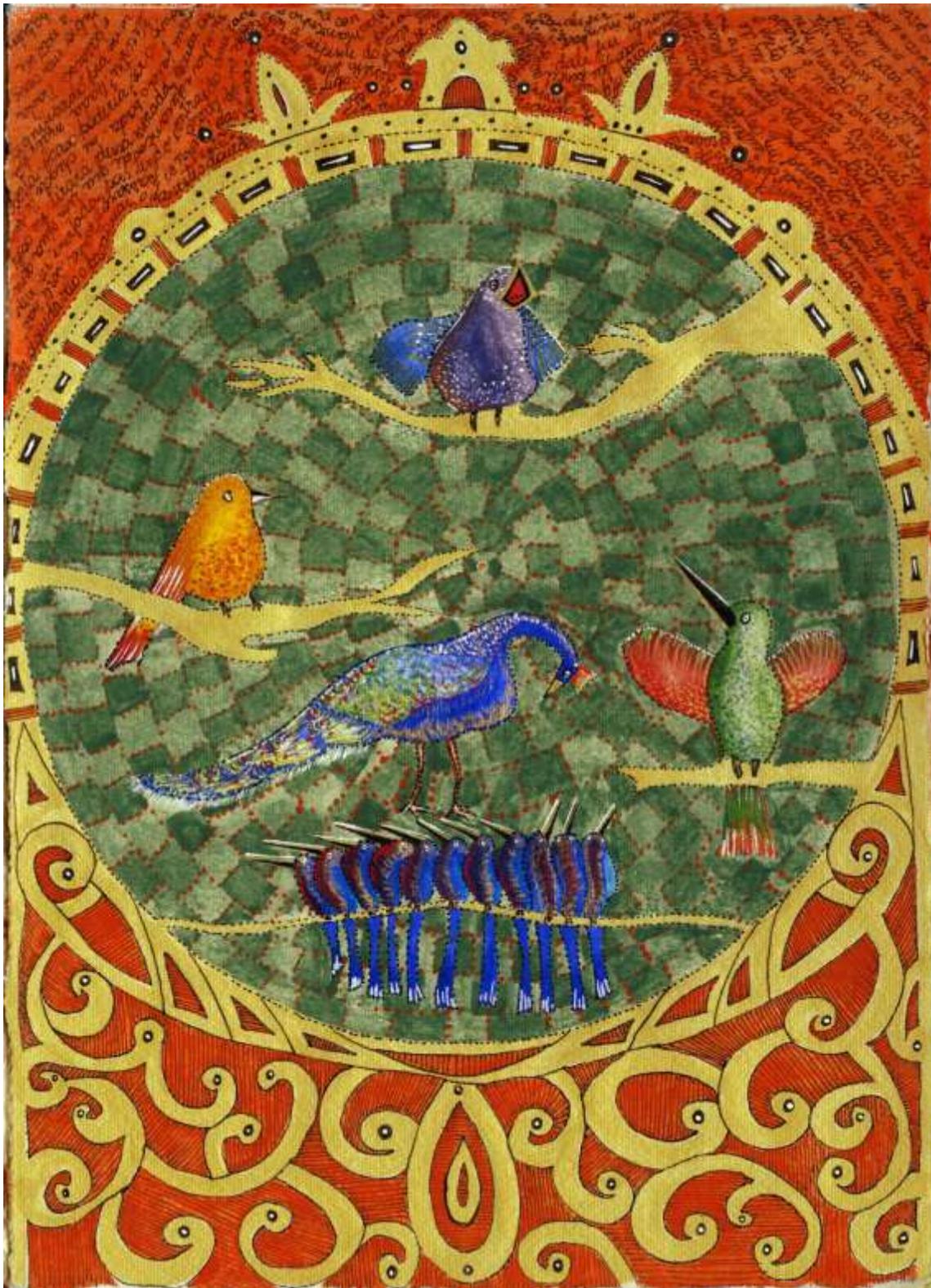


Figura 28 – *O julgamento do pavão* (Tai Nunes) - 2017
Pigmento e goma arábica sobre papel de algodão L'Amatruda Amalfi - 40 X 30 cm

9 - O enigma do paraíso no encontro do Shaik Manah com o aldeão.

No império timúride, eram comuns os jardins edificadas fora dos limites do palácio, sobretudo para realização de cerimônias, festas e rituais. Os jardins evocavam um paraíso no deserto, a memória pastoral e a tradição. Clavijo, embaixador espanhol que, a pedido de Henrique III, viajou a Samarcanda em 1403, descreve uma das trinta e quatro tendas construídas por Timur em um jardim abundantemente circundado de plantas e árvores, inclusive frutíferas, fora dos limites da cidade. A descrição de Clavijo é citada por Lentz e Lowry:

O teto do pavilhão era circular como uma abóbada sustentada por vinte mastros pintados de dourado e azul, alternadamente. Quatro deles estavam nas extremidades e, entre eles, outros dois. Ao redor das quatro paredes da tenda principal, havia galerias baixas como pórticos quadrados que se uniam à parede do pavilhão. Estavam adornadas com as melhores plumas, pedras preciosas e largas cortinas bordadas em ouro de reluzir os olhos. (LENTZ, LOWRY, 1989, p. 34)

A mesma beleza e suntuosidade descrita por Clavijo ante a visão do jardim timúride revela sua importância naquela cultura. No entanto, não se trata apenas de arquitetura. É relevante no contexto deste estudo lembrar que o jardim, na história das religiões, incluindo o Islamismo, é uma referência ao paraíso celeste, e esse paraíso celeste, na forma de um jardim, terá tanto mais valor quanto menos convívio um povo puder ter com suas dádivas, entre as quais está a abundância da água e da sombra. É assim para os persas, nascidos sob a dureza do deserto.

Conforme a descrição contida no filme *Les jardins du Paradis* (1997), produzido por Alain Jaubert em parceria com o Museu do Louvre e a Biblioteca Nacional da França, sobre o *Kamsed* ou *Os cinco livros*, do poeta Nizami, é possível compreender que o jardim-paraíso para os persas não é um ideal apenas místico, mas está presente como uma belíssima tradição arquitetônica que, tal como um oásis, é um espaço de descanso, deleite e prazer:

A beleza dos jardins persas encantou os conquistadores árabes que viram naquele jardim uma antecipação do Éden celeste prometido para após a morte. O jardim-paraíso está presente em toda a arte persa e na maioria das ilustrações dos manuscritos. São frequentes as alusões aos rios de água, de vinho, de mel e de leite do paraíso. Vegetação, poços, riachos e tapetes de flores compõem este local de sensualidade e espiritualidade cantado pelos poetas, todos impregnados por um sentimento místico.

Segundo os pesquisadores australianos Leila Mahmoudi Farahani, Bahareh Motamed e Elmira Jamei, em seu artigo “Persian Gardens: Meanings, Symbolism, and Design”, os primeiros indícios de jardins na Pérsia,

remonta aos anos finais do reinado de Ciro o Grande (559-30 aC). A geografia do jardim persa foi baseada na divisão do zoroastrismo do universo em quatro peças, quatro estações ou os quatro elementos; água, vento, terra e fogo. Uma mística admiração por flores e o amor pelos jardins são parte integrante da herança ancestral dos jardins persas. O jardim persa é uma manifestação de valores e conceitos supremos e é conhecido como uma ponte que liga os dois mundos: o da matéria e o do significado. (FARAHANI, MOTAMED, JAMEI, 2016, p. 2)

Esses valores e conceitos fundamentam até mesmo sua estrutura arquitetônica retangular, com canais que se cruzam em quadrantes internos – o que justifica serem chamados *Chahar-Bagh*, pois, na língua persa, *chahar* significa quatro, e *bagh* significa jardim. A fonte no centro do jardim, que representa uma das fontes no paraíso, “é muitas vezes definida dentro de um octógono, pois o octógono é a forma geométrica de transição entre o círculo, representando o céu, e o quadrado que representa a terra” (CLARK, 2011), o que reforça a ideia demonstrada na citação anterior em relação à importância dos quatro elementos em sua composição.

O fato de esses jardins serem edificados entre muros não apenas define sua forma externa retangular, como resguarda o simbolismo do “dentro” e do “fora”, como se, estando dentro, o visitante estivesse protegido das intempéries do deserto, num ambiente fresco e agradável e em completa intimidade com Deus: caminhar por entre as árvores e plantas de um jardim persa é estar em contato com uma apresentação do cosmos. Após a islamização da Pérsia, a valorização do simbolismo do jardim é ampliada ainda mais em virtude das descrições do paraíso feitas no Corão, como um lugar constituído de “[...] rios de água incorruptível; rios de leite cujo sabor nunca se altera [...]” (Corão 47:15)

Nesse paraíso, segundo os sufis, “a todo instante uma nova criação e uma nova bem-aventurança são experimentados, o tédio nunca acontece ali. [...] A todo momento é possível beber e comer novos e deliciosos sabores nunca antes provados”. (CHITTICK, 2008, p. 119). Outros prazeres estão vinculados às descrições do paraíso, tais como a primavera e claridade eternas, dias que valem mil dias terrestres, montanhas de musgo entre margens de pérolas e de rubis, música maravilhosa, anjos, colinas, árvores, pássaros que cantam uma melodia universal.

Acreditamos que, nas cinco histórias contidas em todo o capítulo XXXVIII, intitulado “Pergunta de um vigésimo segundo pássaro e descrição do Primeiro Vale, o Vale da Busca (Talab)”, quais sejam: “Palavras alegóricas de Amru de Osman”, “Outra história sobre o sheik Schabli”, “História sobre Abú Said Mahnah”, “Mahmud e o buscador de ouro” e “Sentença de Rabiah”, Attar adverte o leitor para a importância de manter-se firme na busca espiritual a fim de alcançar as graças do paraíso.

Quando alcançamos a leitura desse capítulo, deparamos com a pergunta do vigésimo pássaro à poupa: “Ó tu que conheces o caminho de que falas e aonde queres acompanhar-nos! A vista deve obscurecer-se nesta senda, pois, de fato, ela parece extremamente penosa e longa de muitas parasangas”.¹⁰³

A poupa, para explicar, mais uma vez, a importância da viagem, começa a descrever os vales que deverão ser atravessados pelos pássaros, ao encontro do Simorg:

Temos de atravessar sete vales e, somente depois desses vales, poderemos encontrar o palácio do Simorg. Ninguém retorna ao mundo depois de ter percorrido esse caminho; ninguém saberia dizer quantas parasangas mede sua extensão. Como podem os homens falar do que não conhecem? Não há mensageiro para narrar esta história. Assim sendo, como queres que alguém possa instruir-te a esse respeito e acalmar tua impaciência? Se todos os que entraram nesta senda perderam-se nela para sempre, como iriam dar-te notícias? És um insensato! O primeiro vale que se apresenta é o da busca (*talab*); o que vem depois é o do amor (*ischc*), o qual não tem limites; o terceiro é o do conhecimento (*ma'rifat*); o quarto é o da independência ou da autossuficiência (*istigna*); o quinto é o da pura unidade (*tauhid*); o sexto é o da terrível estupefação (*hairat*); finalmente, o sétimo é o da pobreza (*fakr*) e do aniquilamento (*fana*), vale além do qual não se pode avançar. Para aí serás atraído e, entretanto, não poderás continuar teu caminho; uma só gota de água será para ti como um oceano. (ATTAR, 1987, p.181)

Após apresentar os sete vales, descreve, com detalhes, o primeiro deles, o Vale da Busca:

Logo que entres no primeiro vale, o da busca, cem penosas coisas assaltar-te-ão sem cessar. Nesse lugar, terás de experimentar a cada instante cem provações; o papagaio do céu não é aí mais que uma mosca. Terás que passar vários anos nesse vale e fazer penosos esforços até mudares de estado. Terás de abandonar tuas riquezas e deixar tudo o que possuis. Renunciando a tudo, terás de entrar num charco de sangue; e quando tiveres a certeza de que já não possuis nada, ainda terás de desligar o teu coração de tudo o que existe. Viaja somente no sangue de teu coração. Quando teu coração estiver a salvo da perdição, verás brilhar a pura luz da majestade divina, e quando esta manifestar-se a teu espírito, teus desejos se multiplicarão ao infinito. Então, ainda que haja fogo no caminho do viajante espiritual e mil novos vales mais penosos que os outros para atravessar, movido por seu amor, ele se lançará como um louco e se precipitará como a mariposa em meio às chamas. Impelido por seu delírio, ele se entregará à busca simbolizada por esse vale. Pedirá a seu escanção que lhe

¹⁰³ Medida itinerária na Pérsia: uma parasanga equivale a cerca de 5.250 m.

dê um trago e, quando tiver bebido algumas gotas desse vinho, ele esquecerá os dois mundos. Submerso no oceano da imensidão, terá ainda os lábios secos e não poderá pedir senão a seu próprio coração o segredo da eterna beleza. Em seu desejo de conhecer esse segredo, ele não temerá os dragões que querem devorá-lo. Se nesse momento a fé e a infidelidade se apresentassem juntas, ele receberia ambas de bom grado sempre que elas lhe abrissem a porta que deve fazê-lo chegar a seu destino. De fato, quando essa porta está aberta, o que é então a fé ou a infidelidade, se do outro lado dessa porta não há nenhuma outra? Apesar da blasfêmia que está à porta, o peregrino esperará pacientemente que ela se abra. (ATTAR, 1987, p. 181, 182)

A porta que se abre e pela qual esperamos toda a vida não seria a porta do paraíso?: “Quando teu coração estiver a salvo da perdição, verás brilhar a pura luz da majestade divina, e quando esta manifestar-se a teu espírito, teus desejos se multiplicarão ao infinito.” (ATTAR, 1987, p. 182)

A história que Attar insere logo em seguida – a primeira história do capítulo “Palavras Alegóricas de Amru Osman” – é uma narrativa extraída na obra *Ganj-nama*, escrita em Herat, por Amru Osman, na qual o demônio (Íblis) torna-se o que é perante o mundo islâmico, assumindo sua identidade de esperteza e tentadora ironia.

Nessa história, no momento em que Deus cria Adão, todos os anjos se curvam, exceto, Íblis. Naquele momento, Íblis não apenas transgride as ordens de Deus como assiste de pé ao Seu maior segredo criativo. Sendo assim, é condenado a carregar a maldição de mentiroso. Vejamos o diálogo que Attar nos apresenta entre Deus e Íblis:

Então Deus lhe disse: Ó tu que te puseste de emboscada no caminho! Aqui mesmo tu roubaste Meu segredo; porém, já que viste o segredo que Eu queria esconder, deves morrer, para que não o divulgues pelo mundo. Sempre que um rei esconde um tesouro de teu exército, faz parecer os que porventura presenciem esse ato e passa uma linha sobre suas vidas. Tu és esse homem do tesouro; como ele, viste um tesouro escondido e é necessário que te resignes a ter a cabeça cortada. De fato, se neste momento Eu não te corto a cabeça, serás livre para revelar esse segredo a todo mundo. – Senhor, disse Íblis, dá trégua a Teu servidor, tem piedade e indica um meio de expiação àquele que caiu em Tua desgraça! Deus respondeu: Eu quero dar-te uma trégua; todavia coloco em teu pescoço o colar da maldição e dou-te o nome de mentiroso, a fim de que desconfiem de ti até o Dia da Ressurreição. Íblis disse então: “Por que devo temer Tua maldição, se esse puro tesouro manifestou-se a mim? Se a maldição vem de Ti, também possuis a misericórdia; a criatura depende de Ti, pois o destino Te pertence. Se a maldição é minha herança, nada tenho a temer; se há o veneno, também há o remédio. Quando vi as criaturas Te pedirem misericórdia, eu, em minha ignorância, tomei Tua maldição. Maldizes algumas de Tuas criaturas e bendizes outras. Eu sou a criatura de Tua maldição, visto que falhei”. (ATTAR, 1987, p. 183)

O comentário de Attar à maldição de Íblis é o seguinte:

Se queres alcançar o mistério que te anuncio, deves agir assim: mas tu não buscas o verdadeiro sentido das coisas, só tens a pretensão. Se não podes

encontrá-lo nem de dia nem de noite, não é porque não existe, mas porque tua busca é defeituosa. (ATTAR, 1987, p. 183)

Nota-se que Íblis pede a misericórdia de Deus como se transferisse para Ele a responsabilidade de seus erros, ou seja, é como se errar pudesse ser uma prática diante do fato de que Deus é misericordioso, ou seja, capaz de perdoar qualquer tipo de erro. A reflexão de Attar define ser o erro uma atribuição pertencente unicamente à criatura, ou seja, o erro existe porque ela cessou de buscar a verdade: se ela não encontra o verdadeiro sentido das coisas, não é porque tal verdade inexistente, mas porque a busca que a criatura realiza é defeituosa. Por isso Íblis é afastado de Deus, por não haver permanecido na busca pela verdade. Para Íblis o paraíso é uma eterna impossibilidade.

A segunda história do Capítulo XXXVIII tem como título “Outra história sobre o sheik Schabli”. Nessa narrativa, conhecemos o dilema de Schabli no momento de sua morte que, para ele, é tão amaldiçoado quanto foi a sua vida. Segundo Attar, é uma virtude acolher o que é dado por Deus, seja “pedra ou diamante”, pois aos seres humanos será impossível alcançar a pretensão de Íblis, qual seja, conhecer os segredos de Deus e ainda assim possuir a imortalidade, mesmo sob maldição. Continuar incessantemente a busca é o que garantirá ao homem a permanência no caminho da via espiritual:

No momento de sua morte, Schabli estava agitado; tinha os olhos turvos e o coração cheio de expectativa. Ele tinha os rins apertados pelo cinturão da estupefação e estava sentado sobre as cinzas. Tanto molhava essas cinzas com seu pranto, tanto cobria sua cabeça com elas. Alguém lhe fez então uma pergunta: “Por que esperar pela morte dessa maneira? Já viste alguém, em tal momento, servir-se do zunnar que envolve tua cintura?” Ele respondeu: “Eu queimo, o que devo fazer e como agir? O que farei se deixo a vida por causa do ciúme que experimento? Minha alma desprende sua vista dos dois mundos e arde pelo ciúme que sinto de Íblis. Ele contentou-se com a palavra da maldição, e eu espero que também minha queixa alcance plenamente seu objetivo de ter renunciado ao universo. Contentar-me-ia com o que Íblis conseguiu: a maldição de Deus. Tendo Schabli o coração agitado e em chamas, poderia transmitir a outro algo do que sente? (ATTAR, 1987, p. 184)

Vejamos a réplica de Attar:

Se fazes diferença entre o que te chega da parte de Deus, seja pedra ou diamante, não és homem da via espiritual. Se sentes honrado pelo diamante e aviltado pela pedra, Deus não está contigo. Não é necessário amar mais o diamante que detestar a pedra, presta atenção a isso, pois os dois vêm de Deus. Se tua amada, num momento de desvario, atira-te uma pedra, isso vale mais que receber uma joia de outra mulher. Animado por um ardente desejo e pela esperança, o homem deve expor sem cessar sua vida no caminho espiritual. Não deve deter-se um instante nessa busca, não deve permanecer nem um instante na inércia. Se ele fica um só momento sem ocupar-se de sua procura, será violentamente lançado para fora do caminho. (ATTAR, 1987, p. 183, 184).

A busca espiritual deve ser também como a vida de um amante que não cessa de ansiar pelo encontro com sua amada, assim como Majnun busca por Laila ao longo de toda sua vida na obra homônima de autoria de Nizami, citada por Attar na terceira história que compõe este capítulo, “História sobre Majnun”:

Um homem que amava a Deus viu um dia Majnun esquadrinhando a terra do caminho grão a grão e lhe disse: “Ó Majnun, o que procuras aí?” – “Minha procura por Laila não tem fim”, ele respondeu. – “Como esperas encontrar Laila dessa maneira?”, perguntou o outro, “acaso uma pérola tão pura poderia estar em meio à poeira?” – “Eu busco Laila por todos os lugares”, disse Majnun, com a esperança de um dia encontrá-la em alguma parte.”(ATTAR, p. 184).

Essa busca é também vinculada à esperança com que Jacó procura pelo seu filho primogênito José que, por inveja dos irmãos, foi vendido como escravo aos ismaelitas que o levaram para o Egito. Encontramos uma referência à história de José nos argumentos da quarta história do Capítulo XXXVIII, “História de Yussuf de Hamdan”:

Yussuf de Hamdan, célebre *iman* de seu século, que possuía os segredos do mundo e era um sábio clarividente dizia: “Tudo o que se vê acima e abaixo na existência, cada átomo, é um outro Jacó que pede notícias de José, a quem perdeu”. (ATTAR, p. 185).

É possível notar que, sem o esforço da busca, o empenho do amor, a dedicação paciente, não será possível alcançar a paz da vida espiritual que, segundo nossa percepção, está vinculada à noção de paraíso para os islâmicos.

O comentário de Attar à “História de Yussuf de Hamdan” é, segundo nossa percepção, um dos mais belos trechos de *A Linguagem dos Pássaros*:

É necessário amor e esperança na vida espiritual, pois o tempo deve passar-se nessas duas coisas. Se não estás satisfeito por essas duas coisas, não retires, no entanto, o pensamento desse segredo. O homem deve ser paciente em sua busca, mas aquele que ama não estará impaciente? Sê paciente, quer desejes ou não, na esperança de encontrar alguém que te indique o caminho que deves percorrer. Encolhido como a criança no ventre da tua mãe, recolhe-te a ti mesmo; mergulhado no sangue, espera. Não deixe teu interior para produzir-te exteriormente. Se te falta alimento, sustenta-te de sangue: o sangue é o único alimento da criança no ventre de sua mãe, e é somente do calor do interior que ele provém. Alimenta-te, pois, de sangue e permanece pacientemente sentado, comprazendo-te em teu amor, na esperança de ser aceito pelo objeto de tua afeição, graças a tua boa sorte. (ATTAR, 1987, p. 185)

Ao enaltecer a paciência e o recolhimento à essência, como formas de encontrar e manter a vida espiritual, Attar evidencia, por contraposição, a ansiedade e a pretensão

humana de solucionar suas aflições e conflitos de forma autônoma. Esse trecho é um convite ao desprendimento para viver a vida com mais otimismo. Além disso, manter-se nas profundezas, alimentar-se do sangue sugere estar Deus presente no próprio homem e não fora dele. A pretensão humana esvazia-se para submeter-se a uma segurança que precisa apenas ser reconhecida e visitada.

A história que se segue à “História de Yussuf de Hamdan” é justamente “História sobre Abú Said Mahnah”, ilustrada por Bihzad (FIG. 29) e identificada no Metropolitan Museum de Nova York com o título de “Sheik Mahnah e o camponês”. A ideia de paraíso está implícita neste texto de Attar:

O sheik Mahnah encontrava-se em grande perplexidade: estava na planície, os olhos cheios de sangue e o coração partido em dois quando viu ao longe um velho aldeão cuja aparência anunciava a piedade. Em sua caminhada, seu corpo irradiava um resplendor luminoso. O sheik foi em sua direção, saudou-o e, prontamente, fez conhecer sua penosa situação. Depois de ouvi-lo, o velho aldeão disse: “Ó Abú Said! Se o espaço que existe do fundo da terra ao trono glorioso de Deus fosse preenchido, não uma, mas cem vezes, e um pássaro colhesse um grão dessa pilha a cada mil anos e depois voasse cem vezes ao redor do mundo, e assim até o último grão, durante todo esse tempo, a alma não teria obtido nenhuma notícia da corte celeste, e Abú Said estaria ainda distante dela”. (ATTAR, 1987, 185)

A ilustração feita por Bihzad para essa história narrada por Attar, no Capítulo XXXVIII de *A Linguagem dos Pássaros*, trata do encontro do Sheik Abú Said Mahnah com o camponês, que é apresentado por Bihzad, arando a terra.

Podemos, mais uma vez, afirmar essa relação, devido ao trabalho de Nasrin Haddad Battaglia. Segundo ela, no canto superior da imagem, está a seguinte transcrição do texto de Attar:

O sheik foi em sua direção, saudou-o e, prontamente, fez conhecer sua penosa situação. Depois de ouvi-lo, o velho aldeão disse: “Ó Abú Said! Se o espaço que existe do fundo da terra ao trono glorioso de Deus fosse preenchido, não uma, mas cem vezes, e um pássaro colhesse um grão dessa pilha a cada mil anos e depois voasse cem vezes ao redor do mundo. (ATTAR, 1987, 185)

No canto inferior esquerdo, trata-se, segundo Nasrin, do seguinte trecho: “[...] e assim até o último grão, durante todo esse tempo, a alma não teria obtido nenhuma notícia da corte celeste, e Abú Said estaria ainda distante dela”. (ATTAR, 1987, 185).

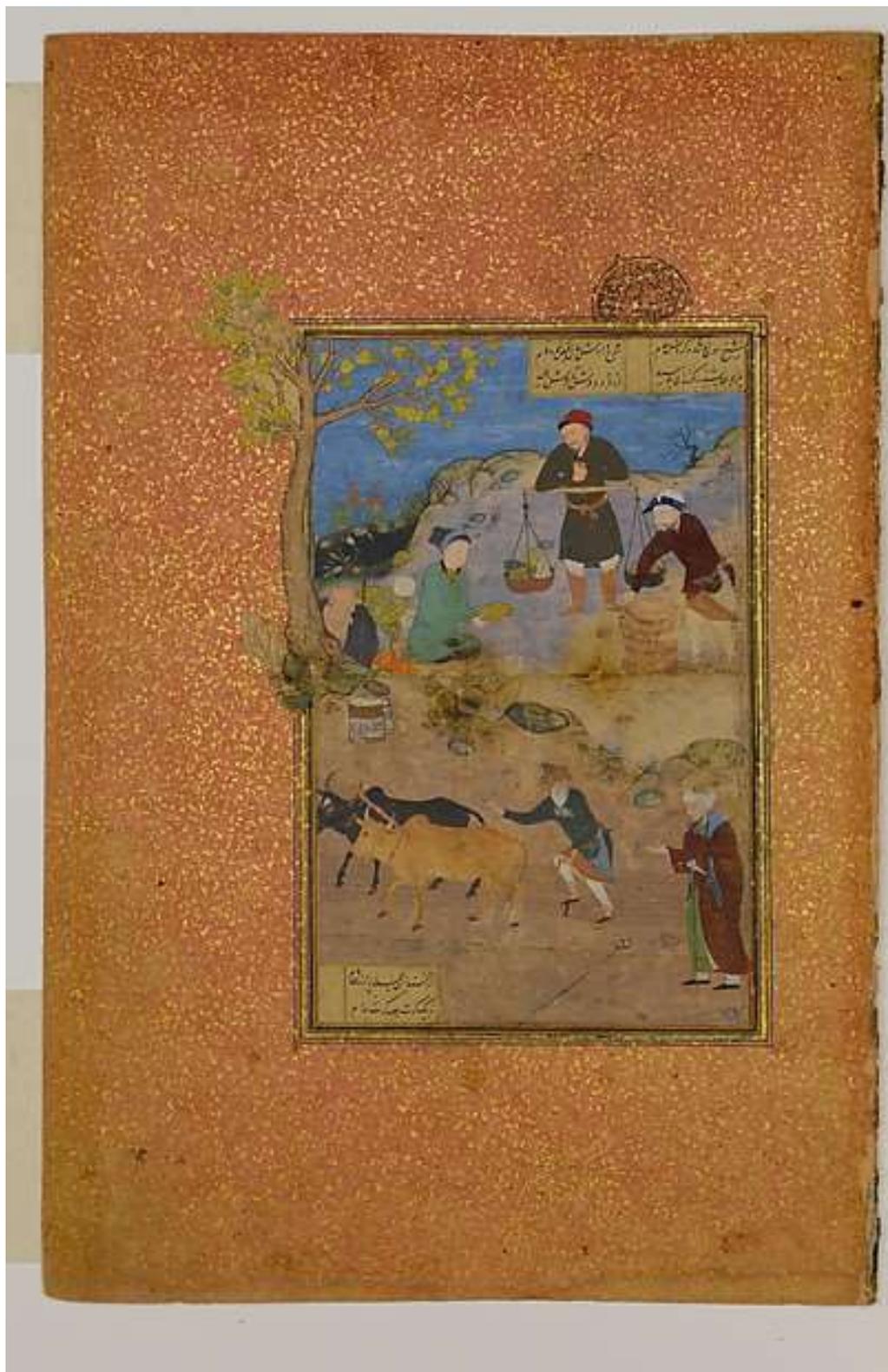


Figura 29– *Sheik Mahnah e o camponês*. Página do manuscrito *A Linguagem dos Pássaros* (Mantiq al-Tayr) de Farid al-Din cAttar, ca. 1142- 1220.Período Timuride . Iran . Herat.(1370–1507) Data: A.H. 892 / A.D. 1487.Atribuido a Bihzad. Nanquim, guache, prata e ouro sobre papel.Pintura 19.7 x 14.6cm. Página 33 cm X 21.4 cm.Metropolitan Museum Nova York.

Como as outras imagens analisadas neste estudo, também nessa iluminura de Bihzad, o artista nos apresenta dois acontecimentos distintos, coexistindo na mesma composição, delimitados, apenas, pela diagonal sugerida na configuração do terreno quase montanhoso no centro da imagem.

Podemos observar que, na parte inferior da imagem, estão, à direita, o sheik Abú Said Mahnah, elegantemente vestido com um manto marrom, quase vinho, estendendo sua mão direita como a pedir um conselho. Por isso, reconhecemos nele o personagem do Sheik Abú Said. O camponês está na parte central inferior da imagem, arando a terra com o auxílio de dois bois e um arado.

O camponês se volta para trás, olha para o sheik e continua a tocar os bois que aram a terra, cena que parece ilustrar o trecho da história: “Ó Abú Said! Se o espaço que existe do fundo da terra ao trono glorioso de Deus fosse preenchido, não uma, mas cem vezes, e um pássaro colhesse um grão dessa pilha a cada mil anos e depois voasse cem vezes ao redor do mundo, e assim até o último grão, durante todo esse tempo, a alma não teria obtido nenhuma notícia da corte celeste, e Abú Said estaria ainda distante dela”. (ATTAR, 1987, p. 185). O camponês deixa claro para Abú Said Mahnah que a paz que ele procura aqui neste mundo será impossível encontrar.

Enquanto o sheik e o camponês conversam, na parte superior foram representados três cultivadores de melão: um deles, com um traje verde azulado, está sentado segurando um melão em uma de suas mãos como se aguardasse o segundo homem, ao centro, com traje verde acinzentado, terminar de pesar outras unidades desses frutos para que um terceiro homem, de traje vinho, pudesse acomodá-los em uma saca ainda vazia.

A análise dessa última ilustração do período timúride do manuscrito de *A Linguagem dos Pássaros*, que se encontra atualmente no Metropolitan Museum de Nova York, foi a mais delicada, não apenas por sua intrigante composição unindo duas cenas narrativas aparentemente distintas entre si – de um lado, o camponês e o sheik ; de outro, o grupo de apanhadores de melões –, mas também porque, mais uma vez, Bihzad acrescenta à narrativa de Attar elementos novos, como os apanhadores de melões. Um terceiro motivo foi, sem dúvida, a falta de nitidez da imagem. Por tudo isso, foi gratificante encontrar, no artigo da pesquisadora Yumico Kamada, a seguinte explicação:

A condição física dessa página é intrigante. Em primeiro lugar, a ausência de três versos entre a página 49r e 49v, essenciais à história, são omitidos do texto do manuscrito. Uma observação mais atenta indica que duas colunas de texto tinham sido coladas na ilustração: uma no canto superior direito, a segunda na parte inferior esquerda. Sugere-se aqui que a coluna de texto na parte inferior esquerda deveria ter sido colocada no canto inferior direito para incluir os versos que se perderam, tornando assim o texto mais claro. Em segundo lugar, essa ilustração está, excepcionalmente, muito danificada. Um grande vinco no meio da ilustração, que também é visível a partir do lado de trás, sugere que esse fólio já foi danificado e depois reconstituído. Em terceiro lugar, a parte de trás dessa ilustração, isto é, a página 49v, é a única página de texto em que a iluminação é deixada incompleta. Em quarto lugar, a ilustração não tem a uniformidade estilística das outras ilustrações desse manuscrito. Esses fatos parecem indicar que os artistas safávidas foram negligentes em reparar esse fólio danificado que não tinha sido concluído no período de Timúride. (KAMADA, 1987, p. 140)¹⁰⁴

Conhecer os aspectos plásticos dessa ilustração de Bihzad, “Sheik Mahnah e o camponês”, explicitados por Kamada, serviu para amenizar as dificuldades encontradas na realização de sua análise, no sentido de descobrir qual o motivo de Bihzad ter inserido, na composição dessa imagem, o grupo de cultivadores de melão e, sobretudo, o ancião e o cachorro que descansam encostados na árvore na parte superior à esquerda.

Encontramos algumas abordagens teóricas a esse respeito nos estudos da mesma pesquisadora. Segundo a autora, para Melikian-Chirvani (*Khawaje Mirak Naqqash*, 1988, p. 132-135), o grupo cultivador de melões na composição bihzadiana, sobretudo os que estão pesando a fruta, são uma metáfora do "equilíbrio" que tem muitos significados simbólicos no Sufismo; no entanto, isso não será suficiente para explicar o significado do dervixe dormindo recostado na árvore, o qual, no nosso entendimento, é um ancião.

Kamada cita novamente Michael Barry (*Figurative Art in Medieval Islam and Riddle of Bihzad of Herat*, 2004, 313-315) que pressupõe que o dervixe que dorme recostado na árvore representa e sintetiza a lenda dos Sete dorminhocos da Caverna¹⁰⁵ e

¹⁰⁴“The physical condition of the folio is puzzling. First, three bayts between folio 49r and 49v which are essential to the anecdote are omitted from the text of this manuscript. Closer observation indicates that two text columns had been pasted on the illustration: one on the top right corner, the second on the bottom left. It is suggested here that the text column at the bottom left should have been placed at the bottom right to include the now-lost three bayts, thus making the text clearer. Second, this illustration is exceptionally heavily damaged. A large crease in the middle of the illustration, which is also visible from the back side, suggests that this folio was once damaged and then reconstituted. Third, the back side of this illustration, that is, folio 49v, is the only text page in which illumination is left incomplete. Fourth, the illustration lacks the stylistic uniformity of the other illustrations of this manuscript. These facts seem to indicate that Safavid artists were remiss in repairing this damaged folio which had not been completed in the Timurid period”.

¹⁰⁵ Os Sete Dorminhocos da Caverna diz respeito à história lendária de um grupo de jovens que se esconde dentro de uma caverna, fora da cidade de Éfeso, cerca de 250 d. C, para escapar da perseguição

considera os homens que pesam o melão como símbolos dos anjos que devem pesar as almas humanas em escalas no Dia do Juízo Final. Por sua vez, Kia (*Is the bearded man drowing? Picturing the Figurative in a Late- Fifteenth-Century Painting from Herat*, 2006, p. 101), diz que o significado da cena de pesagem de melão vincula-se à paciência da busca e sua recompensa.

Conforme citado anteriormente, segundo a própria Kamada (2010, p. 141), Bihzad faz uso de motivos enigmáticos em sua composição, a fim de incitar as pessoas a decodificá-los enquanto apreciam a ilustração. Ou quem sabe, nesse caso, segundo a pesquisadora, os melões possam simbolizar a importância da busca espiritual para os persas por meio de uma metáfora visual que é desconhecida por nós.

Sem dúvida, já compreendemos, na abordagem dos conceitos apresentados até aqui, que a imagem para os persas é da esfera do enigma. Desse modo, consideramos retomar de forma sintética a descrição da imagem de Bihzad, para apresentar, em seguida, nossa própria interpretação a seu respeito.

Como descrevemos há pouco, na parte inferior da imagem, estão, à direita, o sheik Abú Said Mahnah e o camponês arando a terra; na parte superior, estão representados três cultivadores de melão: um deles, sentado segurando um melão, o outro, ao centro, está pesando os frutos para que um terceiro possa acomodá-los em uma saca ainda vazia.

Aparentemente, a primeira e principal cena, se considerarmos sua importância pela relação com o texto de Attar – aquela que apresenta o encontro de Abú Said Mahnah com o camponês – no primeiro plano, está completamente desconectada da outra, formada pelos cultivadores de melão e um ancião, calvo, sentado recostado no tronco da árvore, tendo como companheiro o seu cachorro, na parte superior da composição.

Numa observação cuidadosa, fazendo inclusive o uso de uma lupa, consideramos que o ancião, ao contrário do que sugere Michael Barry na pesquisa de Kamada(2010), não está dormindo, mas olha para a cena que se desenvolve na parte

do rei que havia exigido que seus súditos adorassem ídolos. Quem não o fizesse seria morto. Os sete jovens escaparam porque se recusaram a adorar os ídolos, e sua fé em Deus era forte. Outra versão é que Decius ordenou-lhes preso em uma caverna fechada para morrer lá como castigo por serem cristãos. A história tem o seu maior destaque, no entanto, no mundo muçulmano; é contada no Alcorão (Surata 18, verso 9-26). A versão do Alcorão dessa história (Sura18, versículo 22), ao contrário da história cristã, menciona a presença de um cão que acompanhou os jovens na caverna, e também estava dormindo, mas quando as pessoas passavam, o cão protegia a entrada da caverna. No Islã, esses jovens são referidos como "O Povo da Caverna". Descrição disponível em : https://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Sleepers. Acesso em Out. 2016.

inferior da composição, ou seja, ele observa o encontro do camponês conversando com o sheik Abú Said Mahnah. Nossa hipótese está assim fundamentada pela posição da cabeça do ancião e também da cabeça de seu cachorro. Não nos parece que ele esteja recostado, como em descanso, numa posição confortável para quem esteja dormindo. Parece, na verdade, que ele sustenta seu pescoço para frente do corpo.

A hipótese desse olhar que “liga” a cena superior com a cena inferior pode ter sido sutilmente construída pelo artista e talvez seja o caminho para ampliar a nossa compreensão sobre a relação entre o texto de Attar e a imagem de Bihzad, sobretudo no que diz respeito ao grupo de cultivadores de melão, presentes na imagem, mas não no texto de Attar. Com função semelhante, de unificar o significado da composição da imagem, talvez possamos citar também a porta do cemitério, em “Cortejo Fúnebre”, e as roupas deixadas próximas às pedras pelo homem que possuía uma longa barba, em “A anedota do homem que caiu na água”.

No sentido, portanto, de ampliar a nossa compreensão sobre a relação entre o texto de Attar e os melões nessa imagem de Bihzad, uma primeira consideração é sobre a relação dessa fruta com a fertilidade, a fecundidade e a abundância, pela quantidade de sementes que contém. Bihzad parece estabelecer uma relação com o trecho do texto de Attar e as sementes abundantes de um plantio que não tem fim. Essas sementes estão assim apresentadas nas palavras do camponês ao Sheik Abú Said: “[...] e mesmo que um pássaro colhesse um grão dessa pilha a cada mil anos e depois voasse cem vezes ao redor do mundo, e assim até o último grão, durante todo esse tempo a alma não teria obtido nenhuma notícia da corte celeste”. (ATTAR, 1987, p. 185)

A segunda consideração está relacionada a uma breve pesquisa sobre a origem dos melões e a surpresa de descobrir que essa origem é atribuída à antiga Pérsia¹⁰⁶. Ciente da tendência de Bihzad em fazer uso de cenas do cotidiano em suas composições, não estaria ele, nesse caso – sobretudo sob a ótica do ancião que ele inclui em sua composição – sugerindo ser a busca espiritual equivalente ao cultivo dos melões? Ou seja, trabalhosa, mas recompensadora? Estaria aí uma menção à fartura das frutas, da água, das sombras – que só pode ser experimentada nos jardins do paraíso – e à sua conquista por aqueles que não desistiram de buscá-la?

Como nas demais histórias, Attar também acrescenta um comentário seguido à

¹⁰⁶ “The melon is probably native to Africa, even though some researchers think that it is native to Asia, and more precisely from the ancient Persia”. (O melão é, provavelmente, nativo da África, embora alguns pesquisadores pensem ser ele nativo da Ásia e mais precisamente da antiga Pérsia.) Disponível em: <http://www.zipmec.com/en/melons-history-production-trade-guide-fruit.html>. Acesso em Out. 2016.

“História sobre Abú Said Mahnah”:

Aos pacientes é necessário muita paciência; porém todo aquele que estuda as coisas espirituais sofre na impaciência. Enquanto não rebuscares o ventre do almiscareiro, não poderás extrair do sangue a bolsa do almíscar. Quando a busca sai do interior para o exterior, ainda que o homem tivesse todo o universo a percorrer, ele avançaria em meio ao sangue. Aquele que não se entrega a essa nobre busca é um animal. O que digo!?! Não existe, é uma figura sem alma, uma pele ambulante. Se tivesses de encontrar um tesouro, serias talvez mais ardente em tua busca; porém, se alguém se apega a semelhante tesouro, torna-se seu escravo. Assim, quando uma coisa vos detém no caminho espiritual, ela se torna vosso ídolo e deve ser tratada como tal. Se te deixas levar pelo menor orgulho, já não és senhor de teu coração, pois estás como que embriagado pela bebida e perdeste tua inteligência. Não te deixes embriagar por essa taça de vinho e procura sempre, ainda que seja uma busca sem fim. (ATTAR, 1087, p. 185)

O comentário de Attar à “História sobre Abú Said Mahnah” exalta a importância da paciência para aquele que busca o “tesouro” e, novamente, a vigilância para não se deixar iludir quanto à vaidade e ao orgulho de poder encontrar facilmente o que se busca: o caminho espiritual não tem fim. Mas o mesmo comentário parece também inaugurar a história sobre “Mahmud e o buscador de ouro”, que será apresentada:

Uma noite, Mahmud, afastando-se de seu exército, avistou um homem que garimpava a terra à procura de ouro; ele havia amontoado aqui e ali pequenos montes de terra e mantinha a cabeça curvada sobre a poeira do caminho. Vendo essa cena, o rei atirou seu bracelete sobre a terra e cavalgou para longe dali, ligeiro como o vento. Na noite seguinte, o rei voltou e, vendo esse homem ocupado da mesma maneira, disse-lhe: “O que encontraste ontem te bastaria para pagar dez vezes os tributos do mundo,. Contudo continuas a escavar a terra. Exerce a realeza, pois agora és independente” – “Escavando a terra”, respondeu o homem, “encontrei o ornamento a que aludes, e é por esse trabalho que obtive este trabalho escondido. Como foi por esta porta que se manifestou minha fortuna devo continuar ocupando me dela enquanto viver. (ATTAR, 1987, p. 186)

Seguida do comentário:

Sê, pois, tu também, o homem dessa porta até que ela se abra para ti; não desvies a cabeça desse caminho até que ele te seja mostrado. Teus dois olhos não estarão sempre fechados; busca, pois, essa porta não está fechada. (ATTAR, 1987, p. 186)

Na história de “Mahmud e o buscador de ouro”, Attar faz uso de uma analogia encantadora quando aproxima, mais uma vez, a busca espiritual de um tesouro. O rei Mahmud considerou que o buscador de ouro iria encerrar sua busca pelo tesouro porque havia recebido do rei um bracelete cujo valor poderia resolver todos os seus problemas financeiros. O buscador de ouro, porém, responde ao rei, com convicção, que o bracelete só lhe foi entregue porque ele estava a escavar e que seria assim que ele

deveria conseguir encontrar outras riquezas: continuando a buscar.

A última história, “Sentença de Rabi’ah”¹⁰⁷, do capítulo XXXVIII de *A Linguagem dos Pássaros*, “Pergunta de um vigésimo segundo pássaro e descrição do primeiro vale, o vale da busca (*Talab*)”, é bem curta e vem sem comentário algum. No entanto, completa o comentário anterior de Attar, como se reforçasse o que o autor intencionou dizer ao longo de todo o capítulo, ou seja, que o paraíso é, para todos os que buscam por ele, uma porta aberta possível de ser encontrada apenas para os que estão atentos a esse encontro:

Um homem fora de si dizia: “Ó Deus! abre-me uma porta para que eu possa chegar a Ti”. Rabi’ah por acaso estava sentada ali perto e lhe disse: “Ó negligente! Quando a porta esteve fechada?” (ATTAR, 1987, p. 186)

Encontramos uma menção ao tema da porta em Chittick (2008, p. 138,139), quando o autor apresenta o filho do poeta Rumi, Baha Walad (1230) e sua obra *Ma’arif* (Ciências Gnósticas). Num dos capítulos finais do *Ma’arif*, Walad descreve sua visão transfigurada quando experimenta a presença de Deus:

As portas para o jardim eterno cujo nome é "paraíso" são atributos de Deus, e, em cada tipo de felicidade no mundo, uma porta – atributo de Deus – é aberta, para que Ele possa respirar dentro dela e expandi-la. Agora, venha, deixe-me oferecer-me a estas portas, atributos de Deus, e deixe-me entrar nesse paraíso, de modo que já não possa me lembrar do mundo, mas me lembrar de Deus e pertencer a Deus.¹⁰⁸

Penso que as palavras de Baha Walad comunicam todo o simbolismo contido nos textos de e na imagem de Bihzad analisados neste capítulo.

¹⁰⁷ Rabi’ah bint Esmail al-Adauya (da tribo dos ‘Adi) viveu no século VIII (século I da Hégira) e é uma das mais importantes mulheres místicas do Islã. Considerada santa pelos sufis, sua importância é tal que muitas de suas sentenças converteram-se na doutrina a que os sufis deram mais tarde o nome de rabianismo. Quando criança, foi escravizada e vendida. Muito de sua vida passou em grande pobreza em Basra. Ela tornou-se famosa ainda em vida por sua piedade e era bastante visitada por outros místicos contemporâneos seus; muitos dos grandes mestres foram seus discípulos. Diz-se que sua tumba encontra-se em Jersusalém. Histórias sobre Rabi’ah encontram-se relatadas em *Memorial dos Santos*, de Attar (*Le Mémorial des saints*, Éd. Du Seuil, Paris, 1976) e também no livro de Margareth Smith, *Rabi’ah the Mystic and her fellow-saints in Islam*, Cambridge, 1928). (ATTAR, 1987, p. 266).

¹⁰⁸ “Therefore, the doors to the everlasting garden whose name is 'paradise' are God’s attributes, and, in each kind of happiness in the world, one door - God’s attribute - is opened, so that He may breathe into it and increase it. Now come, let me offer myself to these doors of God’s attributes, and let me go into that paradise, so that I may no longer remember the world but remember God and belong to God.”

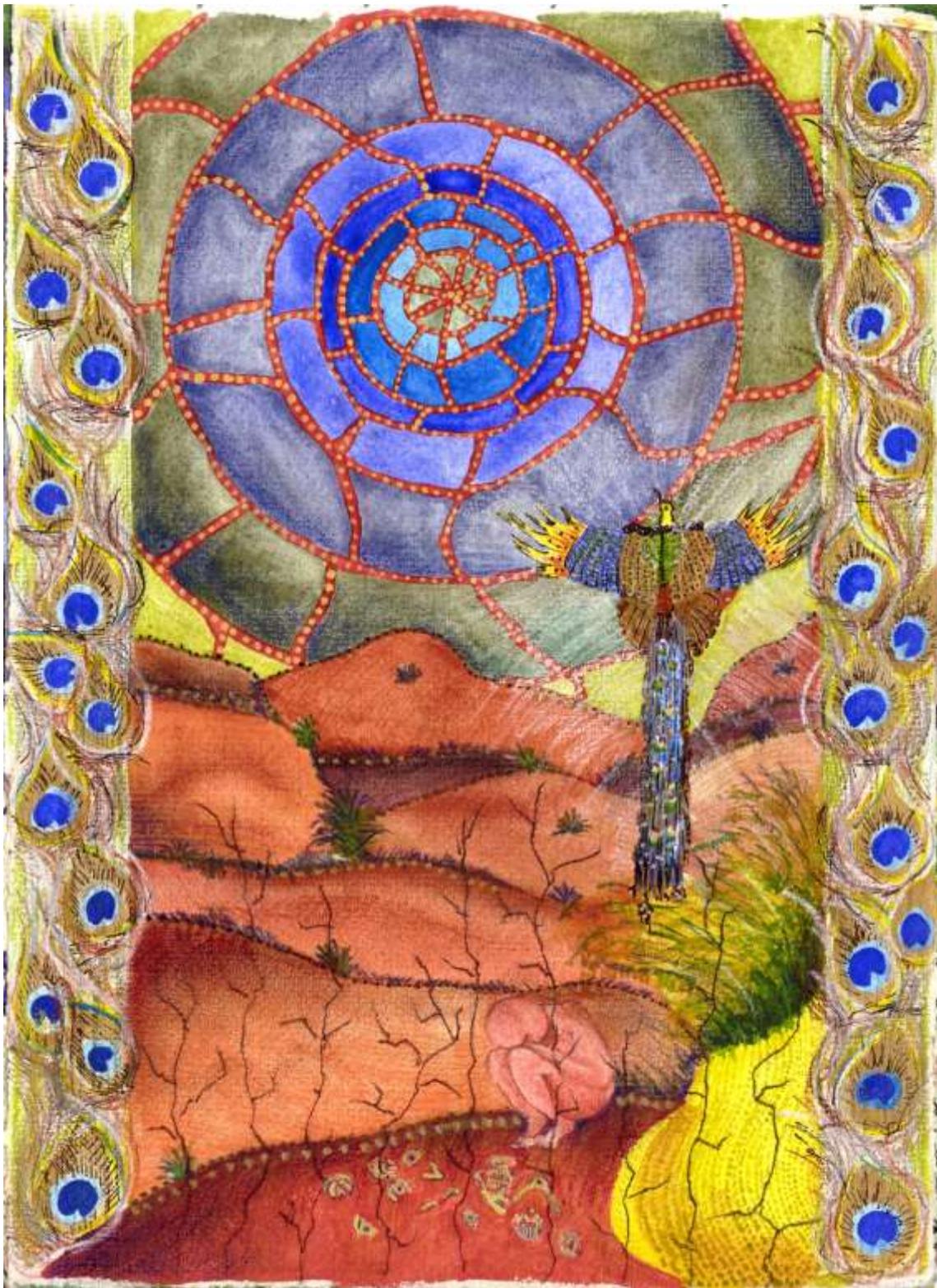


Figura 30 – *O vôo do pavão* (Tai Nunes) – 2016
Pigmento e goma arábica sobre papel de algodão L'Amatruda Amalfi - 40 X 30 cm

CONCLUSÃO

Esta pesquisa fundamentou-se no estudo da relação palavra e imagem na obra literária *A Linguagem dos Pássaros (Mantiq- al- Tayr)*, do poeta persa medieval Attar, associada às iluminuras produzidas pelo artista persa medieval Kamal al- Din Bihzad.

Acredito que os argumentos que apresentarei nesta conclusão atribuirão maior clareza aos principais aspectos conceituais abordados no desenvolvimento deste estudo – e agora retomados – a respeito das descobertas epistemológicas relacionadas à palavra e à imagem na cultura persa, no contexto delimitado, segundo a bibliografia referencial utilizada.

Esses conceitos apresentaram-se, segundo minha visão de pesquisadora ocidental, como novos paradigmas para pensar a relação palavra e imagem, sobretudo quando manifestas nas artes visuais e verbais.

O primeiro deles é, sem dúvida, o Sufismo.

Logo nos primeiros estudos sobre Attar e Bihzad, foi possível atestar a influência do Sufismo, corrente mística derivada do Islamismo, sobre o texto de *A Linguagem dos Pássaros* do poeta Attar e as imagens a ele relacionadas, produzidas por Kamal al-Din Bihzad .

No entanto, é na concepção sufi do simbólico que Attar e Bihzad manifestam sua singularidade artística. Isso ocorre por dois motivos: o primeiro deles está relacionado à atitude sufi de admitir instâncias intermediárias entre o mundo físico e espiritual. Sabemos, segundo Sylvia Leite, o quão, no Ocidente, esses planos são vistos de forma diferente, como uma dicotomia extrema:

no mundo ocidental civilizado, o pensamento oscila, com raríssimas exceções – que estão localizadas, na maioria dos casos, em correntes filosóficas, psicológicas, místicas ou da Física – entre duas posições opostas e aparentemente excludentes. De um lado, a crença em um Deus que rege o mundo material, mas com o qual esse mundo não interage, tendo em vista a sua condição de absoluto e inatingível. Do outro, a convicção racional de que só é aceitável cientificamente aquilo que se consegue comprovar de forma empírica – o que, em tese, nega a existência real de uma instância divina, confinando-a no plano do imaginário. (LEITE, 2006, p. 104)

Nesse sentido, ao admitir instâncias intermediárias entre o mundo físico e o espiritual, o Sufismo possibilita uma aproximação entre a experiência epistemológica e racional e o transcendente, a abstração e o imaginário.

O segundo motivo determinante do modo como Attar e Bihzad operam o simbólico em suas obras, tornando-as singulares, vincula-se ao primeiro. É que a imaginação para os sufi manifesta-se de duas formas: a primeira delas é própria do homem e está relacionada, por exemplo, à sua capacidade de imaginar coisas (imaginação consciente) ou de sonhar (imaginação espontânea); a segunda forma refere-se à possibilidade de acessar, por meio de uma experiência iluminadora, teofânica, a instância intermediária entre o mundo físico e espiritual, denominada por Henry Corbin de Mundo Imaginal.

O Mundo Imaginal ou Mundo das Imagens é uma das instâncias intermediárias entre o mundo físico e espiritual localizado além da montanha de Qaf, a montanha mística que é para os sufis, ao mesmo tempo, segundo Jambert (2006, p. 37), os limites e o centro do mundo.

Para acessar o Mundo Imaginal, é necessário mais do que simplesmente imaginar (no primeiro sentido abordado anteriormente), é preciso desenvolver a capacidade de percebê-lo. Sendo assim, o Mundo Imaginal é uma forma de conhecimento fonte de sentidos múltiplos, tão múltiplos quantos forem os sujeitos, pois, para cada sujeito, um sentido é dado como numa revelação, segundo o grau de sua percepção.

A realidade é imaginação, e a imaginação criadora é criação da realidade porque a realidade, segundo essa concepção, acaba por se tornar inexistente, não apenas como uma instância de vida material, mas como o lugar dos acontecimentos, uma vez que o Mundo Imaginal é que a origina, ela é consequência dele, não o contrário.

O mundo e tudo o que ele contém seriam, então, nada mais que símbolos da Unidade primordial – ou divindade – e, como tais, funcionariam como espelhos que mostram, de forma invertida, o conteúdo que refletem. Ao criar o mundo, Deus instaura a distinção, que evolui para a multiplicidade. Ao criar realidades, o homem se conecta com a indistinção e caminha em direção à Unidade. (LEITE, 2009, p. 3)

A imagem e a palavra, como manifestações simbólicas da percepção que temos do mundo, seriam, portanto, a instauração desse sentido teofânico da criação para os sufis: quando criamos, estamos refletindo a criação divina do mesmo modo como uma imagem é refletida no espelho.

O uso da metáfora na poesia mística sufi seria, portanto, o instrumento com o qual o poeta persa instaura em sua obra o exercício contínuo pela busca de um novo

significado para aquilo que a linguagem comum não consegue abarcar, qual seja, a manifestação do mundo espiritual. Por isso, quando o poeta sufi faz uso de tantas metáforas, segundo Álvaro de Souza e Sérgio Rizek, não o faz “no sentido aristotélico de uma transferência baseada na observação da analogia”, uma aproximação de sentidos por semelhança, “nem busca forjar imagens que expressem uma experiência; as expressões utilizadas pelo místico *são* a forma sensível na qual este *vê* a realidade”.(SOUZA, RIZEK in ATTAR, 1987, p. XV-XVI)

Escrever metaforicamente para os sufi está vinculado, portanto, à sua maneira transcendente de ver o mundo. Segundo a professora Beatriz de Moraes Vieira, esse imenso “baú de imagens de valor simbólico ou metafórico é efeito de um *modus operandi* baseado na abstração e na meta – referência”.(VIEIRA, 2001, p. 125)

Pensamos essa meta-referência como da esfera da metalinguagem. Será exigido do poeta e do artista falar de outro modo. Será preciso reinventar a língua para dizer sobre esse novo sentido percebido, um sentido que transcende o conforto da lógica e da racionalidade estabelecido pela linguagem usual a que ele se acostumou. A realidade, nesse contexto, torna-se o lugar de uma invenção criativa permanente, uma apresentação de mundo antes de ser sua representação e que só é capaz de ser experimentada no processo dialógico que esse processo propõe.

Acreditamos que o mesmo será exigido do leitor. Ao deparar com uma profusão de metáforas sucessivas, lhe será exigido algo parecido com uma experiência que emudece: um tempo para que reinvente o seu próprio repertório de palavras, como se o que ele conhecesse de sua língua não fosse suficiente para dizer sobre o que ele leu e viu.

A caligrafia artística na Pérsia também opera as mesmas exigências de uma invenção criativa da leitura. Diante de uma experiência, predominantemente espacial da escrita, o leitor vê-se obrigado a fazer mais do que ler, vê-se obrigado a desvendar um enigma inscrito sobre um suporte, a adivinhar e propor sentidos para o que está escrito.

Sendo assim, o processo simbolizador, como manifestação dos significados que atribuímos ao mundo, é alçado para o campo de um conhecimento elaborado numa constante desconstrução, pois oscila entre o saber institucionalizado, racional e o não saber, manifestado pelo imaginário teofânico. Para o Sufismo, o homem e tudo o que ele faz manifesta sua co-participação na criação divina do mundo.

Parece que esses aspectos seriam contraditórios, no que diz respeito à relação palavra e imagem, a outro conceito fundamental neste estudo: a iconoclastia do mundo

islâmico em relação às imagens, ou seja, o seu repúdio às imagens sacras e que pode se estender também a monumentos e obras de arte e a consequente supremacia da escrita que, responsável pela materialização da palavra divina, é considerada a mais importante de todas as artes na civilização persa.

Conforme visto anteriormente, o termo que melhor se aplica ao contexto das imagens na cultura islâmica, segundo Burkhardt (2002, p. 48), seria aniconismo e não iconoclasmo, ou seja, a não representação de figuras divinas associadas à idolatria, pois o que é refutado no mundo das imagens islâmicas e, por conseguinte, nas persas, segundo o autor, está relacionado à sua idolatria e não a sua aplicação de um modo geral.

Somado ao aniconismo, outro conceito incide de forma especial sobre o universo das imagens persas: sua tradição hermética. Segundo o pesquisador David Roxburg (2000, p.122), as imagens persas seriam herméticas, não por serem de difícil compreensão, mas porque, na ausência de textos diretamente a elas relacionados (até o presente momento, é impossível comprovar que o texto persa mantenha uma relação efrástica com as imagens), tudo indica que a prática de ver imagens naquela civilização incitava o leitor de imagens a inventar histórias a respeito delas ou contar, de outra forma, sob outro ponto de vista, as histórias a que essas imagens se referiam, fazendo, assim, surgir novas formas de dizê-las, como se estivessem construindo uma nova história sobre aquela primeira, com atribuição de novos significados.

Essa tradição da imagem persa, citada por Roxburg, parece estar relacionada aos encontros literários chamados *majlis*, descritos pela pesquisadora Yumiko Kamada, em *The Mantiq al-Tayr of 1487* (2010). Num *majli*, governantes e homens influentes da corte “resolviam enigmas poéticos com artifícios retóricos, tais como trocadilhos homonímicos” e, segundo a autora, não é difícil supor que os participantes de um *majli* podiam também “encontrar prazer em decifrar as ilustrações de um manuscrito”.(KAMADA, 2010)

As imagens persas, mesmo as figurativas, nunca tiveram, nesse contexto, uma função representativa, tal como sua aceção é dada no Ocidente, como substituição ou mimese. Isso porque, mesmo estando nesse formato, elas mantinham sua identidade hermética – todo um contexto precisa ser levado em conta.

Sendo assim, na relação palavra e imagem na Pérsia, o interesse estético está pautado em um espaço de discussão e é hermético – não no sentido de fechado ou de difícil compreensão, mas porque é um enigma, um mistério, um convite às profundezas

criativas do autor e do leitor, de um leitor que ainda nem sabe que existe, porque só poderá nascer do contato com a experiência que essa relação propicia.

Parece-me ser possível supor que talvez as restrições do Corão e do Hadith à idolatria das imagens e que determinaram o surgimento do mito do iconoclasmo, diante da tradição das imagens persas, antes de reforçarem a importância da escrita em detrimento da imagem naquela civilização, reforçam, isto sim, a natureza daquelas imagens. Considero ser essa sua principal função, qual seja, a de evocar a prática contemplativa e atuar de forma inversa do que parecíamos supor a princípio, levando em consideração apenas sua tradição iconoclasta, ou seja, em oposição à palavra. Ao contrário, a imagem está ali para enlevar a palavra em essência.

Sendo assim, podemos considerar que as imagens persas, quando figurativas, como aquelas presentes nos manuscritos, abrem-se à contemplação do divino manifesto no mundo e, quando geométricas e abstratas, como as que encontramos na arquitetura e no interior das mesquitas, abrem-se à contemplação da criação divina como incipiente e potencial.

Afinal, contemplar é colocar-se dentro do sagrado, no lugar do desconhecido e, portanto, dentro do silêncio, do ainda não dito – pelo menos, pelo homem. Etimologicamente, o verbo deponente transitivo *contemplari* significa, no latim clássico, "observar com atenção". Na composição da palavra, entram o prefixo intensivo *cum* e o substantivo *templum*, "templo", local que na antiguidade abrigava os adivinhos e suas observações.

Nesse sentido, sejam figurativas ou não, as imagens no contexto da civilização persa parecem ser da esfera do desconhecido para o homem, abertas que estão, ainda e, continuamente, a uma nova nominação. Mais uma vez a imaginação criadora se faz presente.

Compreender esses conceitos e sua importância na cultura persa foi fundamental para realizar as análises entre o texto de Attar e as imagens de Bihzad. Nenhuma delas poderia prescindir da importância do Sufismo e de suas metáforas enigmáticas. É inegável também que a singularidade da relação criativa determinante do texto e da imagem, consideradas autônomas entre si, determinou sua análise.

Essa característica representou a princípio grande insegurança sobre a elaboração desse estudo. No entanto, aos poucos, a cada nova descoberta, a cada novo detalhe, o que era antes obstáculo ao processo de seu entendimento, manifestou – seja no texto ou na imagem – ser de uma coerência encantadora.

Destacamos, por exemplo, o quanto saber sobre os três modos de ser do amor foi fundamental aos sufis para compreender a atitude do rei de condenar à morte o mendigo que se dizia enamorado dele. Antes de ser um ato de crueldade, o enigma do amor entre o rei e o mendigo nos coloca diante das formas de amar; faz refletir sobre a nobreza contida num gesto de amor, fala do amor que está além do poder. Quando o rei egípcio diz: “Se, depois de professar o seu amor, ele houvesse renunciado à vida, eu teria apertado meu cinturão para servi-lo e me converteria em seu dervixe”(ATTAR, 1987, p. 110), é como se ele admitisse ser capaz de fazer tudo por um amor verdadeiro.

A habilidade de Bihzad – como um poeta das imagens – de inserir, no contexto dessa rica história de Attar, elementos que ampliam seu contexto para outras esferas do cotidiano de um rei, trazendo para dentro da imagem pessoas e gestos que denotam o que sua vida agrega àqueles que com ele convivem, enriquecem a percepção do leitor sobre o rei, não apenas como detentor do poder, mas como um homem cuja responsabilidade sobre a vida de seus súditos é determinante, sobretudo no exemplo que dá a eles por meio das decisões que determinam suas atitudes.

Também no enigma da morte na “História do filho que enterra seu pai”, o conceito de morte para os sufis, como sendo parte complementar das escolhas que fazemos em vida, evidencia aspectos filosóficos que extrapolam o significado da dor e da perda diante da morte. Como exemplo, pode-se citar a constatação de nossa insignificância diante da amplitude da existência ou do quanto somos limitados na nossa pretensão de compreender a totalidade de seus mistérios.

Na composição da imagem relacionada a essa história, Bihzad amplia as reflexões contidas no texto de Attar. A cena composta pelo artista é enriquecida com o esforço daqueles que trabalham em um cemitério: os vivos estão a serviço de um ritual de morte. Além disso, Bihzad nos apresenta, na mesma composição, de um lado a preparação da sepultura para receber o morto e, de outro, o cortejo fúnebre são age-duas cenas agentes de um enterro que nunca se efetiva, como se estivessem ali a nos lembrar que morremos, em verdade, um pouco a cada dia, num contínuo de uma cena que um dia experimentaremos.

A complementaridade das composições de Bihzad, divididas em cenas que dialogam entre si, foi, sem dúvida, algo que nos encantou em todas as imagens analisadas, exceto em “o mendigo que declarou seu amor ao príncipe”, cujo espaço cênico da pintura é único.

Como fruto desse encantamento, destacamos o momento em que descobrimos

nas composições relacionadas às histórias do “Homem que possuía uma longa barba” e a do “Sheik Mahnah e o aldeão”, elementos quase despercebidos nas imagens que, quando identificados, finalmente tornaram sua compreensão possível e coerente.

Estamos nos referindo, na primeira história, às roupas do homem que possuía a longa barba, colocadas pelo artista, quase que displicentemente, junto às pedras que compunham a cena onde estavam os lenhadores. Com essa sutil inserção de um detalhe, Bihzad nos faz compreender que o homem que se afoga com sua longa barba poderia ser um deles. Ao fazê-lo, Bihzad nos convida também a entender que aquele homem vaidoso, em busca de uma unidade perfeita com Deus, nada mais era do que uma pessoa comum: um dos lenhadores. E se para ele era possível tal unidade, não seria diferente para qualquer outra pessoa comum.

Na segunda história, o detalhe a que nos referimos como uma descoberta encantadora é o olhar do ancião que descansa recostado no tronco da árvore, junto ao grupo dos cultivadores de melão. Ao lançar a direção de seu olhar para o encontro do Sheik Manah com o camponês, o ancião atua como um elo entre os cultivadores de melão, o Sheik Manah e o camponês que, a partir da percepção desse detalhe, torna-se, evidentemente, um daqueles cultivadores de melão. Novamente, Bihzad amplia o contexto da história de Attar, aproximando de seu significado o conceito de paraíso para os sufis, como sendo o lugar da fartura que os melões representam na Pérsia – uma cultura enraizada na aspereza do deserto.

O momento em que vivenciamos essas descobertas, depois de quase quatro anos mergulhados nessas imagens, numa busca sempre mediada por uma lupa, foi, sem dúvida, uma das experiências felizes que tivemos ao longo desta pesquisa.

Mesmo reconhecendo a extensão da nossa ignorância frente ao Sufismo, podemos dizer que seu misticismo se justifica como experiência gnóstica e esotérica. Não se trata propriamente de uma experiência pautada por um moralismo imediatista ou a aceitação cega de um dogma como formas de ascese espiritual. Trata-se, ao contrário, de um perder-se diante do desconhecido, uma forma de testemunhar o próprio conceito de enigma e do que nos é exigido, como desconstrução do que sabemos, quando estamos diante do desafio que a experiência de ler um texto ou ver uma imagem nos propõe. Essas reflexões evidenciam motivos pelos quais ainda faz sentido ler *A Linguagem dos Pássaros*, de Attar.

Por compreender a importância dos conceitos mencionados anteriormente é que reconhecemos que a imersão teórica nas imagens que ilustram a obra *A Linguagem dos*

Pássaros, que teriam sido produzidas num período posterior ao manuscrito, já no século XVII, em Isfahan, sob as ordens do safávida Shah Abbas, exigiria uma abordagem fundamentada em outros padrões estéticos e históricos, uma vez que, a partir daquele século, mediante a intensificação do contato com a cultura europeia até a inevitável, porém adiada, instauração da imprensa no mundo islâmico no século XIX, os manuscritos persas entrariam em declínio. Por esse motivo e também em razão de seu deslocamento histórico em relação à Bihzad, é que a inclusão dessas imagens, neste trabalho, se deu apenas como anexo.

Vislumbro a possibilidade de dar continuidade aos estudos sobre a palavra e a imagem na Pérsia, relacionados a um período histórico posterior, situado entre o auge da produção de Bihzad, as escolas derivadas de seu estilo e o encerramento das ilustrações nos manuscritos persas no século XIX, tendo como referência as imagens safávidas mencionadas anteriormente.

A despeito da abertura para novas pesquisas no futuro, as análises das relações entre os textos de *A Linguagem dos Pássaros* de Attar e as imagens de Kamal al-Din Bihzad, apresentadas neste estudo, possibilitaram concluir que o que existe de mítico na origem das palavras e imagens está menos no que o mito representa como narrativa e mais para o sentido de que o *mythos* não narra qualquer história, mas manifesta uma concepção de mundo fundamentada na relação do homem com o desconhecido e sobrenatural, o que evoca a ideia de que há sempre uma lacuna na esfera do incompreensível numa narrativa. É neste lugar que a essência da palavra e da imagem persa se mantém: no lugar do enigma.

Esse novo paradigma que a Pérsia nos apresenta no que diz respeito ao texto e à imagem relaciona-se à forma como o texto, seja ele visual ou verbal, é pensado pelo autor e pelo receptor, ambos já, de antemão, cientes de que esse texto, seja ele palavra escrita ou imagem, mantém-se desde sempre aberto quanto ao seu sentido. Criar seria um processo que tende ao infinito e não se restringe ao domínio específico do autor como aquele do qual o objeto criado advém. Estamos diante da constante criação de um novo mundo.

Por mais que as oficinas de produção dos livros persas, denominadas Kitabkhanas, definissem normas de execução para as etapas que envolviam os processos criativos das belíssimas obras produzidas naquela cultura, parece-me que o artista insere-se no processo de feitura da obra já oferecendo sua forma à uma recepção aberta, pois todos os envolvidos no processo pertencem a uma mesma forma de pensar, a uma

mesma cultura.

Nesse sentido, se não está sendo contada uma história com início, meio e fim – como exemplifica a estrutura formal de *A Linguagem dos Pássaros*, com suas sucessivas subhistórias recheadas de metáforas e de imagens de Bihzad, que, por sua vez, enriquecem, com suas subcenas, grupos cênicos complementares e inúmeras vinhetas para além do sentido do texto – a palavra e a imagem na Pérsia não obedeceriam às mesmas bases retóricas que fundaram no Ocidente a relação palavra e imagem, a exemplo do *ut pictura poiesis*, a écfrase ou a mimese.

Acredito, portanto, que não foi apenas a ortodoxia islâmica a única responsável por fundar esse modelo estético na civilização persa, mas, sobretudo, sua concepção estética e poética fundada na transcendência.

Acredito também ser impossível duvidar que esses valores não estejam impregnados na civilização iraniana até os dias de hoje. Conhecer a Pérsia e o Islã foi, sem dúvida, abrir os olhos para a configuração de uma identidade cultural que, em muitos aspectos, supera, em nobreza, as bases que fundaram nosso mundo Ocidental e que, infelizmente, vemos hoje serem deturpadas numa abordagem midiática tendenciosa, que revela uma lamentável ignorância.

A alteridade experimentada ao longo desta pesquisa serviu, sobretudo, para me fazer lembrar do que somos feitos, na condição de homens inseridos culturalmente numa civilização, assim como dos meios escolhidos para dizermos a esse respeito ao mundo, ao outro que não somos nós.

A possibilidade de um sentido ascendente e inesgotável, presente na totalidade das relações mantidas por um texto, seja ele verbal ou visual, parece ser o legado dos persas e talvez seja essa a reflexão que Anselm Kiefer propõe quando nos apresenta aquele mundo em sua obra dedicada a Omar Khayyam: uma nova visão para a imagem e os textos nas relações que estabelecem na contemporaneidade, fundamentadas numa metafísica da linguagem, na sua transcendência por uma totalidade da própria linguagem, não apenas como símbolo, mas, sobretudo, como manifestação de uma nova humanidade.

Isso seria, sem dúvida, estar diante de uma nova palavra e de uma nova imagem.

Das descobertas feitas sobre os persas e a cultura islâmica fica a percepção de que apenas abri meus olhos para um encantador despertar epistemológico, toquei uma gota d'água, enquanto o oceano, à disposição, me convida para outros mergulhos.

Essa sensação assemelha-se à história de um homem contemplativo, parte

integrante do capítulo XVIII de *A Linguagem dos Pássaros*, intitulado “Discurso de um segundo pássaro”:

Um louco, idiota de Deus, andava nu entre a multidão. Olhando as finas roupas dos homens à sua volta, ele disse aos céus: “Ó Deus! Dá-me belas roupas e faz-me feliz como os outros homens”. Uma voz do mundo invisível fez-se ouvir: “Para isso te dei um cálido sol; senta-te e regala-te com ele”. O *majnum* disse: “Meu Senhor, porque castigar-me? O sol veste a Ti, não a mim. Não podes dar-me algo mais adequado?” A voz lhe disse: “Espera pacientemente por dez dias e dar-te-ei outra vestimenta”. O sol queimou o homem durante oito dias até que ele obtivesse roupa; porém, como o indivíduo que lha havia dado era pobre, a veste que lhe coube era um manto com cem mil remendos. O louco disse então a Deus: “Ó Tu que conheces os segredos! Passaste oito dias costurando estes remendos? Por acaso queimaram-se as roupas de Teu tesouro? Costuraste juntos cem mil vestidos. De quem aprendeste essa arte? Não contaste a Teu servidor onde aprendeste a cerzir tão bem”. Não é fácil relacionar-se com a corte de Deus. Para isso há que se converter no pó do caminho que conduz a Ele. Muitos dos que chegaram a essa corte vieram de longe e foram queimados pelo fogo, ao mesmo tempo que eram iluminados pela luz. Após uma longa batalha, pensa-se ter atingido o objetivo, somente para descobrir-se que este ainda está para ser alcançado. (ATTAR, 1987, p. 102)

Nesta pesquisa, percorri, em muitos momentos, na companhia de Attar e Bihzad, os vales da Busca, outras vezes do Amor, outras do Conhecimento, nem sempre o da Independência e da Unidade, muitas vezes o da Estupefação. E talvez agora me encontre, findo o processo, diante de minha própria Pobreza e do Aniquilamento. No entanto, além do experimentar de uma admiração profunda advinda do exercício da alteridade, levo comigo a certeza da incompletude e da manutenção de minha alma inquieta.

Este trabalho é uma obra aberta.



Figura 31 – *A mosca* (Tai Nunes) – 2016

Nanquim, pigmento e goma arábica sobre papel de algodão L'Amatruda Amalfi - 40 X 30 cm

BIBLIOGRAFIA

A Pérsia em seu auge. In: *A enlevação do espírito. 600-400 a.C* . v. 3 da Coleção História em revista da Time Life Books. Rio de Janeiro: Cidade Cultural, 1989. p. 9-33.

ALBIN, Michael W. *Islamic book: parameters of a discipline* (1985). In: ROPER, Geoffrey. *The history of the book in Middle East*. Inglaterra, Farnham: Routledge, 2013.

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Séc. XVII*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999.

ARISTÓTELES. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio e Longino*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ATTAR, Farid ud-Din. séc. 12/13. *A Linguagem dos Pássaros*, ou, Mantic Uttair / Farid ud-Din Attar; tradução e notas Alvaro de Souza Machado, Sérgio Rizek, a partir de versão integral em persa e francês de M. Garcin de Tassy, Imprimerie Impériale, Paris, 1863, comparada a outras versões. São Paulo: Attar, 1987.

AYATOLLAHI, Habibollah. *The Book of Iran: The History of Iranian Art*. Trad. Shermin Haghshenās. Tehrã: Alhoda UK, 2003. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/The_Book_of_Iran.html?id=A10jpyRDGe8C&redir_esc=y. Acesso em 25 maio 2015.

BALTA, Paul. *Islã*. Tradução de William Lagos. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

BARTHES, Roland. *Aula*. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/160637/mod_resource/content/1/BARTHES_Roland_-_Aula.pdf. Acesso em 29 jan. 2016.

_____. *O Rumor da Língua*. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

BEATY, Katherine. *Treatment of Persian Lacquer Bindings* . In.: <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v28/bp28-02.pdf>. Acesso em Out. 2013.

BLAIR, Sheila S. *Text and Image in Medieval Persian Art*. Edimburgo: Edinburgh University Press. 2014.

BURCKHARDT, Titus. *L'arte dell'Islan*. Tradução de Luca Tognoli. Milão: Abscondita, 2002.

BUSSAGLI, Bussagli. *La via dell'art tra Oriente e Occidente: due millenni di storia*. Riviste Art Dossier. n.8. Florença, Itália: Giunti Editore, 1986.

CANBY, Sheila. *Persian Painting*. Northampton: Interlink Books, 1993.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário dos Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas,

figuras, cores, números). Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de : André Barbault...[et al]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva...[et al]. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CHITTICK, William. *Sufism: A beginner's Guide*. Oxford, England: Oneworld Publications, 2008. Disponível em: http://imagomundi.com.br/espiritualidade/chittick_sufism.pdf. Acesso em Maio 2016.

_____. *The Anthropology of Compassion*. Reproduced from the Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society, v. 48, 2010. Disponível em: <http://www.ibnarabisociety.org/articles/anthropology-of-compassion.html>. Acesso em Abril 2016.

CHRISTIN, Anne-Marie. *A imagem e a Letra*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/FCRB_Escritos_2_15_Anne-Marie_Christin.pdf. Acesso em 14 abr. 2015.

_____. *A imagem enformada pela escrita*. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem / organização Márcia Arbex*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

_____. *Da imagem à Escrita*. In.: SUSSEKIND, Flora. DIAS, Tânia. *A Historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa : Vieira & Lent, 2004.

_____. *L' image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flamarion, 2009.

_____. *La mémoire blanche*. In: CHRISTIN, Anne Marie. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: Librairie Philosophique, 2000.

CLARK, Emma. *The Symbolism of the Islamic Garden*. In.: Design & Comments. Disponível em: <http://islamic-arts.org/2011/the-symbolism-of-the-islamic-garden/>.

CORBIN, Henry. *Mundus Imaginalis or the Imaginary and the Imaginal*. In.: http://www.imagomundi.com.br/espiritualidade/mundus_imaginalis.pdf. 1972. Acesso em nov. 2013.

_____. *L'immaginazione creatice. Le radici del sufismo*. Tradução Leonardo Capezzone. Roma, Bari: Laterza, 2005. Disponível em: <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/misticaislamica/immaginazionecreatrice.pdf>. Acesso em maio 2016.

CROMBERG, Mônica Udler *O estatuto da Linguagem e das formas simbólicas na experiência mística a partir da noção de imaginal de Ibn Arabi*. Disponível em http://www.pucsp.br/rever/rv4_2003/p_cromberg.pdf. Acesso em 20 nov. 2015.

DAHL, Svend. *História del libro*. Trad. del danés por Alberto Adell. Adiciones españolas de Fernando Huarte Morton. Madrid: Alianza Editoria SA, 1972.

DARWISH, Mahmud. *Poèmes palestiniens*, Paris: Ed. du Cerf. In.: GARAUDI, Roger. A poesia anunciadora. In.: LUCCHESI, Marco. Caminhos do Islã. Org. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 2012.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

FARAHANI, Leila Mahmoudi , MOTAMED , Bahareh, JAMEI, Elmira. *Persian Gardens: Meanings, Symbolism, and Design*. In.: IALE: Official Journal of the International Association for Landscape Ecology. LANDSCAPE ONLINE 46:1-19, 2016. Disponível em: <http://www.landscapeonline.de/wp-content/uploads/DOI103097-LO201646.pdf>. Acesso em Junho 2016.

SCHUON, Frithjof. *Para compreender o Islã*. Porto Alegre: Nova Era, 2006.

GUÉNON, René. *El lenguaje de los pájaros*. Revista Voile d'Isis. 1931. Disponível em http://www.estudiostradicionales.com/cm_rg.htm. Acesso em Nov. 2016.

GUINSBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GRUBE, Ernest J. *Mundo Islâmico*. In.: *O Mundo da Arte*. 7. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.

HADDAD, Jamil Almansur. *Contos Árabes*. Tradução de Jamil Almansur Haddad e José Paulo Paes. Ilustrações de José Rivelli Neto. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 2005.

HANANIA, Aida R. *A Palavra como Imagem: Reverência e Arte*. In.: http://islamemlinha.com/index.php/artigos/arte-a-cultura/item/a-palavra-como-imagem-reverencia-e-arte?category_id=161. Acesso em Nov. 2013.

_____. *O papel da imagem na tradição árabe*. Conferência para concurso de Professor Titular FFLCHUSP. 1998. Disponível em http://www.hottopos.com/collat2/o_papel_da_imagem.htm. Acesso em: 26 Maio 2015.

HOEK, Leo H. *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*. In.: ARBEX, Márcia. *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Org. Márcia Arbex Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

JAMBET, Christian. *A Lógica dos Orientais: Henry Corbin e a ciência das formas*. Christian Jambet: tradução de Alexandre de Oliveira Torres Carrasco. São Paulo: Globo, 2006.

KAMADA, Yumiko. *The Mantiq al-Tayr of 1487*. 2010. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/mant/hd_mant.htm. Acesso em 13 Jun 2016.

_____. *A Taste for Intricacy: An Illustrated Manuscript of Mantiq al-Tayr in the Metropolitan Museum of Art*. In.: Orient: Report of the Society for Near Eastern Studies in Japan. 45 (2010). p. 129-175. Disponível em

https://www.jstage.jst.go.jp/article/orient/45/0/45_129/_pdf. Acesso em 3 set 2016.

KHAYYAM, Omar. *Rubaiyat*. Versão em português: Alfredo Braga. Ebooks, 2003. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/rubayat.pdf>. Acesso em abr. 2016.

LEITE, Sylvia Virgínia Andrade. *Simbolismo, o elo perdido: estudo da ciência das letras no Sufismo*. Tese de doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), 2009.

LENTZ, Thomas W. *Timur and the princey vision: Persian art and culture vision in the fifteen century*. Thomas Lentz and Gleen D. Lowry. To accompany an exhibition in Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles: Museum Associates, 1989.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura*, v. 1. *O Mito da Pintura*. Org. Jacqueline Lichtenstein; introdução geral e apresentação Jacqueline Lichtenstein; coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *A Pintura*, v. 7. *O paralelo das Artes*. Org. Jacqueline Lichtenstein; introdução geral e apresentação Jacqueline Lichtenstein; coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LUCCHESI, Marco. *Caminhos do Islã*. Org. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 2012.

LUKENS, Marie G. *The fifteenth-Century Miniatures*. In: *The Language of the Birds*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 25, n. 9, May, 1967. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/i364225>. Acesso em 15 Set. 2015.

MELOT, Michel. *Livro*. Prefácio à edição brasileira Marisa Midori Deaecto, prefácio à edição francesa Régis Debray, fotografia Nicolas Taffin; tradução de Marisa Midori Deaecto, Valéria Guimarães. Cotia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. Coleção Artes do Livro.

MIRRAZAVI, Firouzeh. *Persian Miniature*. Disponível em: http://www.iranreview.org/content/Documents/Persian_Miniature.htm. Acesso em Maio 2016.

NIZAMI, Ilyas Ibn Yusuf. *Las siete princesas*. Tradução de Maria R. Casamar, ilustrações de Marta Beltrán. Granada: Urganda, 2012.

_____. *Los cinco tesoros. Leyenda de Kosroe y Chîrîn*. Tradução de Javier Atero. Madrid: Editorial Sufi. 1996.

PLOTINO, *Enéada* III8(3); sobre a natureza, a contemplação e o Uno. Introdução, tradução e comentários de José Carlos Baracat Junior. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

QUINGLES, Jordi. *Persia y los Origenes del Sufismo*. Madrid, Espanha: Mandala Ediciones, 2008.

RAHNAMEON, Fariborz. *Persian Language and Literature*. Setembro. 2016. Disponível em http://www.iranchamber.com/literature/articles/persian_parsi_language_history.php. Acesso em Jun 2016.

REINERT, B. "AṬṬĀR, FARĪD-AL-DĪN," *Encyclopaedia Iranica*. Disponível em: <http://www.iranicaonline.org/articles/attar-farid-al-din-poet>. Acesso em set. 2016.

ROXBURG, David J. *The eye is favored for seeing the writing form: on the sensual and the sensuous in Islamic Calligraphy*. In.: Muqarnas. Vol. 25, *Frontiers of islamic art and architecture: essays in celebration of oleg grabar's eightieth birthday*. 2008. p. 275-298. Disponível em: http://scholar.harvard.edu/files/droxburgh/files/eye_is_favored.pdf. Acesso em 22 set 2014.

_____. *Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting*. In.: Muqarnas. Vol. 17. 2000. p.119-146. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1523294?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em 12 fev. 2014.

_____. *The study of Painting and the arts of the book*. In: Muqarnas, v.17 . 2000. p. 1-16. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1523286?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em 3 jun. 2016.

SAADI, de Shiraz. *Gulistan: O jardim das rosas*. Saadi de Shiraz: tradução de Rosângela Tibúrcio, Beatriz Vieira e Sérgio Rizek, a partir da tradução do persa de Omar Ali-Shah. São Paulo: Attar, 2000.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. *Sutileza e memória: um olhar sobre a literatura persa clássica*. Rio de Janeiro, 2001.v. 14: Poesia Sempre, Fundação Biblioteca Nacional, p. 121-132.

Filmografia

BENNY, Ana. *Encadernação Islâmica Andaluzi*. Palestra ministrada no 4º Encontro de Encadernadores, na Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Disponível em :<https://www.youtube.com/watch?v=ddCIHvIW81w>. Acesso em Agosto 2015.

Les jardins du Paradis. (Filme). Produção do Museu do Louvre, Bibliothèque Nationale de France, La Sept-Art e Pallette Productions. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yOBYj7Tgy9o>. Distribuição Sinapse. 1997.

Trilogia do deserto: Andarilhos do deserto: Gênero: Ficção, País: França/Austrália, Ano: 1984, Título original: Wanderers of the Desert, Direção: Nacer Khemir, Elenco:

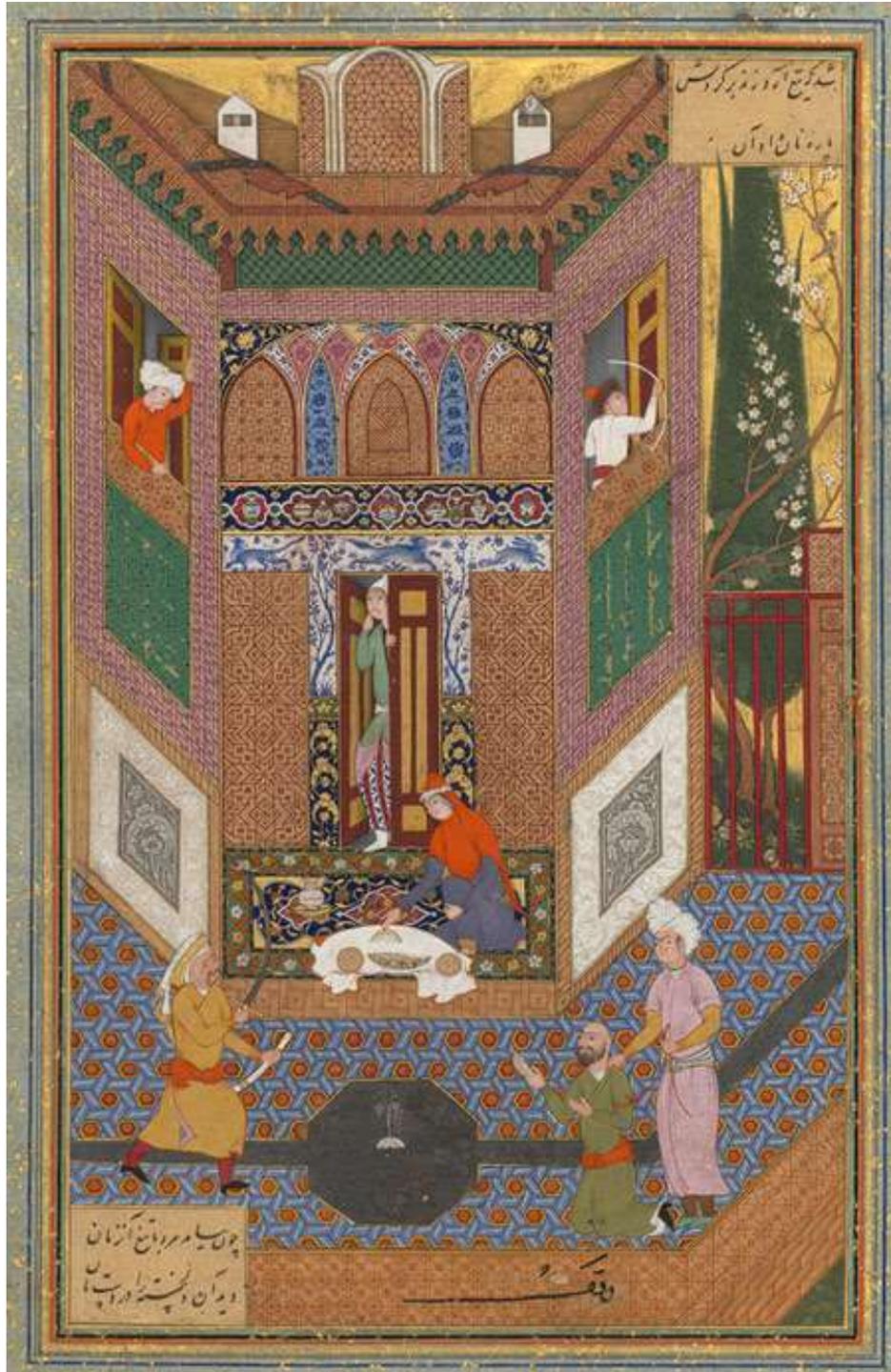
Soufiane Makni, Nacer Khemir, Noureddine Kasbaoui, Sonia Icti, Duração: 95 min, Formato: DVD, Idioma: Árabe, Legenda: Português;

O colar perdido da pomba: Gênero: Ficção, País: Tunísia/França, Ano: 1991, Título original: Dove's Lost Necklace, Direção: Nacer Khemir, Elenco: Nacer Khemir, Soufiani Makni, Duração: 90 min, Formato: DVD, Idioma: Árabe, Legenda: Português

Baba Aziz: Gênero: Ficção, País: França/Alemanha/Irã/Tunísia/Reino Unido, Ano: 2006, Título original: Baba Aziz, the Prince who Contemplated his Soul, Direção: Nacer Khemir, Elenco: Parviz Shahinkhou, Maryam Hamid, Hossein Panahi, Nessim Khaloul, Mohamed Graïaa, Duração: 96 min, Formato: DVD, Idioma: Árabe, Legenda: Português.

ANEXOS

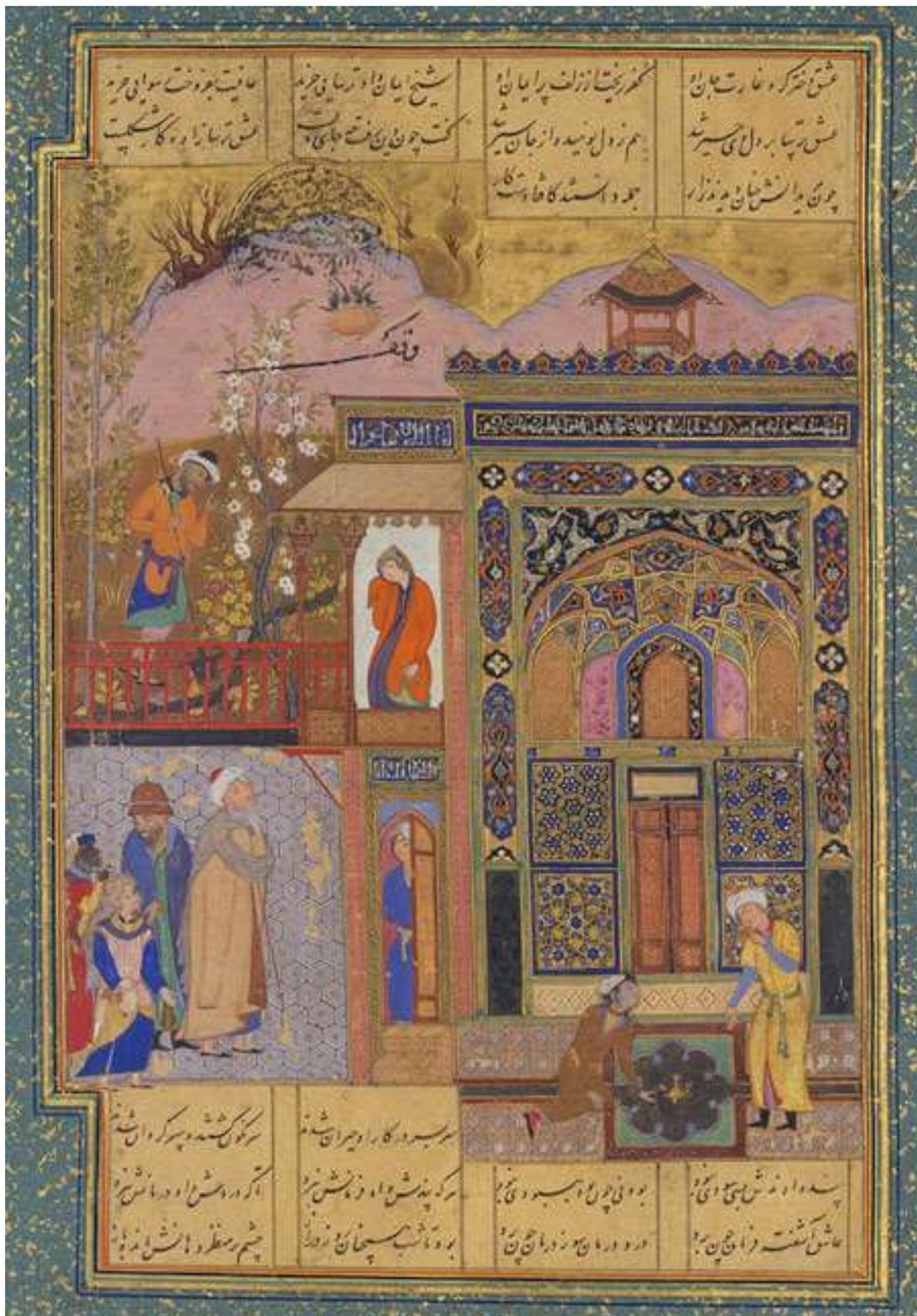
1 – Imagens safávidas (século XVII) contidas no manuscrito *A Linguagem dos Pássaros* do Metropolitan Museum de nova York:



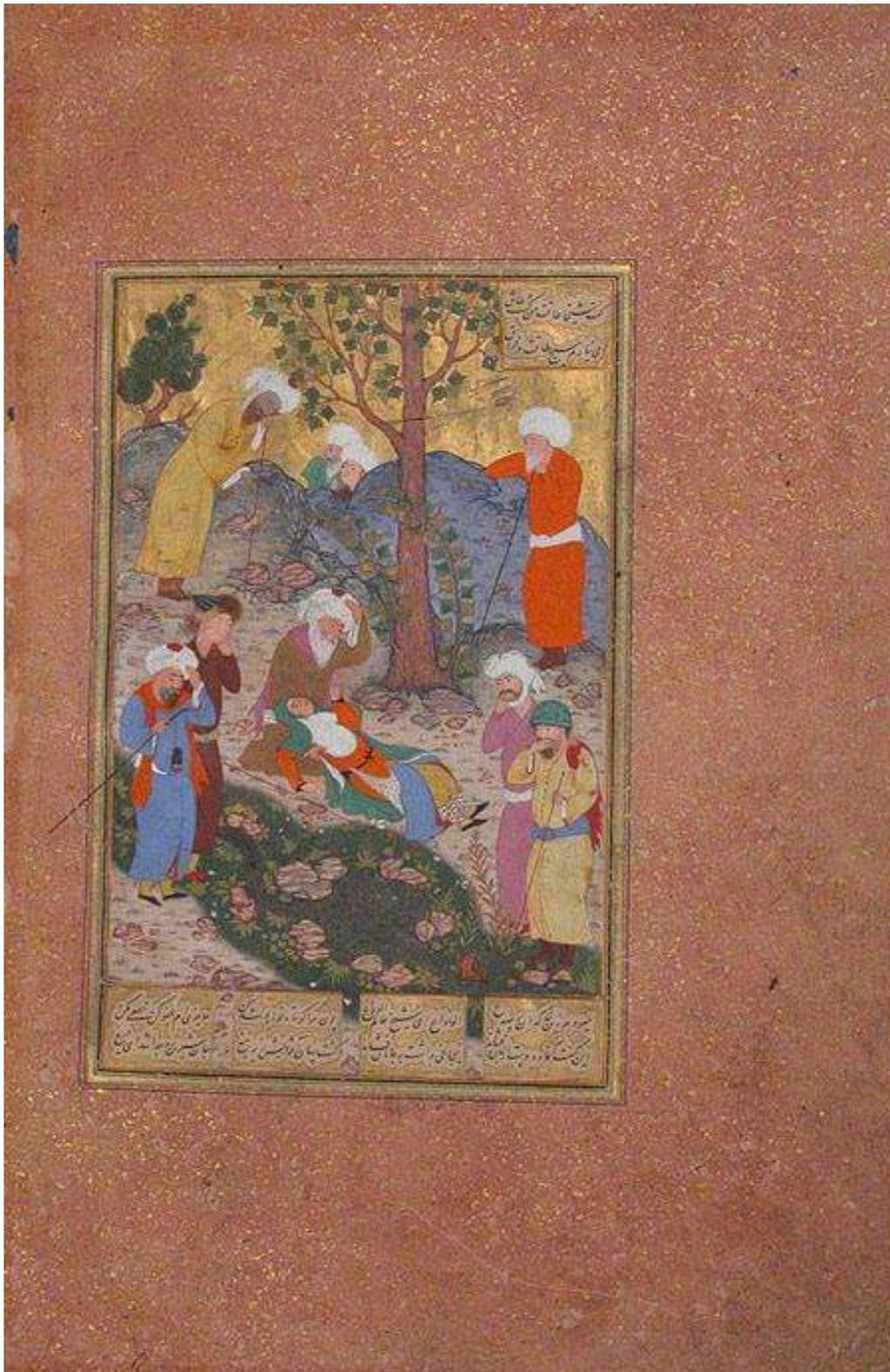
Um rufião poupa a vida de um pobre homem. Página do manuscrito *A Linguagem dos Pássaros* (*Mantiq al-Tayr*) de Farid al-Din Attar.ca. 1600 . Safavid . Iran (Isfahan).Guache, nanquim, ouro e prata sobre papel, 19.7 x 11.4 cm.Metropolitan Museum Nova York. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/63.210.4/>Acesso em Dez. 2016



A conferência dos Pássaros. Página do manuscrito *A Linguagem dos Pássaros (Mantiq al-Tayr)* de Farid al-Din Attar.ca. 1600; Safavid . Iran (Isfahan). Guache, nanquim, prata, ouro sobre papel; 25.4 x 11.4 cm.Metropolitan Museum Nova York.Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/63.210.11>/Acesso em Dez 2016.



Sheik San'an debaixo da janela da donzela cristã. Página do manuscrito *A Linguagem dos Pássaros* (*Mantiq al-Tayr*) de Farid al-Din cAttar. ca. 1600; Safavid - Iran (Isfahan). Guache, ouro, nanquim e prata sobre papel. (18.5 x 12.2 cm). Metropolitan Museum Nova York. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/63.210.18>/Acesso em Dez 2016.



Sheik San' an e a donzela cristã. Página do manuscrito *A Linguagem dos Pássaros* (Mantiq al-Tayr) de Farid al-Din Attar.ca. 1600; Safavid -Iran (Isfahan).Guache, nanquim, ouro e prata sobre papel, 18.7 x 11.4cm.Metropolitan Museum Nova York.Disponível em:
<http://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/DP234076.jpg>