

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

**O COLAR PERDIDO DA CALIGRAFIA
AUTOR: UBIRAJARA ALENCAR RODRIGUES
ORIENTADOR: PROF. DR. MILTON JOSÉ DE ALMEIDA**

Tese de Doutorado apresentada à Comissão de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

Campinas

2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

R618c Rodrigues, Ubirajara Alencar, 1966-
O colar perdido da caligrafia / Ubirajara Alencar
Rodrigues. -- Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Milton José de Almeida.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Caligrafia islâmica. 2. Iluminuras de livros
e manuscritos - Pérsia. 3. Arte medieval - Islã. 4. Bibliotecas.
5. Cinema. I. Almeida, Milton José de. II. Universidade Estadual
de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

11-160/BFE

Informações para a Biblioteca Digital

Título em inglês: The lost ring of the calligraphy

Palavras-chave em inglês:

Islamic calligraphy

Illuminated Books and manuscripts – Perse

Medieval Art - Islam.

Libraries

Cinema.

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Doutor em Educação

Banca examinadora:

Milton José de Almeida (Orientador)

Acir Dias da Silva

Patrícia Rita Cortelazzo

Maria do Carmo Martins

Carmen Lúcia Soares

Data da defesa: 10-10-2011

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: ubirajarale@gmail.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

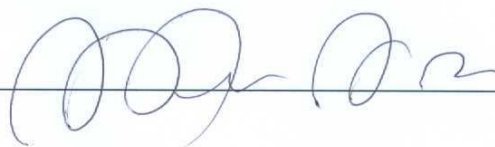
O colar perdido da caligrafia

Autor: Ubirajara Alencar Rodrigues

Orientador: Prof. Dr. Milton José de Almeida

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por
Ubirajara Alencar Rodrigues e aprovada pela Comissão Julgadora.
Data: 10/10/2011.

Assinatura Orientador: _____



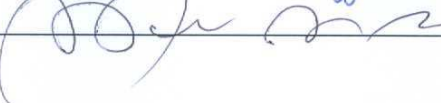
COMISSÃO JULGADORA:

Olívia da Silva

Márcia do Carmo Martins

Carminha Silva

Patrícia Rita Cortelazzo



2011

Resumo

Este é um estudo e uma pesquisa sobre imagens em literatura, cinema, letras e textos em manuscritos e miniaturas árabes e persas. O estudo passa pela novela *O colar da pomba*, de Ibn Hazm, andaluz do século XI, e suas aparições nem sempre claras no filme de Nacer Khemir, *O colar perdido da pomba*. O estudo aqui apresentado está relacionado ao meu estudo central sobre as letras e a caligrafia árabes, e sobre o modelo de biblioteca árabe medieval, nos séculos 8 e 9, o *Bayt ak-Hikma*, *A casa da sabedoria*, como designavam os persas, e depois os árabes.

Abstract

This is a study and a research of images in literature, film, letters and texts in Arabic and Persian manuscripts and miniatures. The study permeates the novel *The Ring of the Dove* by the Andalusian Ibn Hazm, written about the eleventh century, and how it implicitly appears in Nacer Khemir's film, *The Dove Lost Necklace*. The study presented here relates to my study on the letters and Arabic calligraphy, and a model of medieval Arabic library of the 8th/9th, the *Bayt al-Hikma*, the *House of Wisdom*, as denominated by the Persian and the Arabs.

Agradecimentos

Ao Milton, orientador em tempo integral, agradeço o afeto, a acolhida, o respeito, o aprendizado e, sobretudo, a confiança e a amizade, desde o início. Agradeço também pelos temas para as minhas pesquisas de mestrado e doutorado. Presentes de um grande amigo. Dívidas perenes.

Aos integrantes da banca examinadora, pela leitura e pela delicadeza das observações. Ao Antonio Carlos, além de tudo isso, especialmente pela confiança. Aos amigos do grupo persa, da faculdade e da ALB.

À Renata, ao Júnior e à tia Edith por serem e estarem, na hora e no lugar, sem falta, em silêncio.

Para Leonardo e Conceição.



Imagem anterior: “Encadernação egípcia do século XIV, sobre Corão, XXVIº guz [o guz é cada uma das 30 partes em que o livro pode ser dividido)”¹

¹ Guesdon: 2002, 142-143.



Imagem anterior: “Encadernação egípcia do século XIV sobre Corão , XXIº guz”²

² Guesdon, 2002, 144-145.



Imagem anterior: “Encadernação egípcia do século XV sobre livro de Ibn Hagar al-Ashqalani, Informações para o homem sem instrução...”³

³ Guesdon: 2002, 146.



Imagem anterior: “Encadernação maghrebina do século XIV sobre o livro de Ar-Tamidi, A coleção autêntica”⁴

⁴ Guesdon: 2002, 151.



Imagem anterior: “Ecadernação egípcia do século XV sobre livro de Muhammad al-Aftasi al-Nassabah,
Miscelânea”⁵

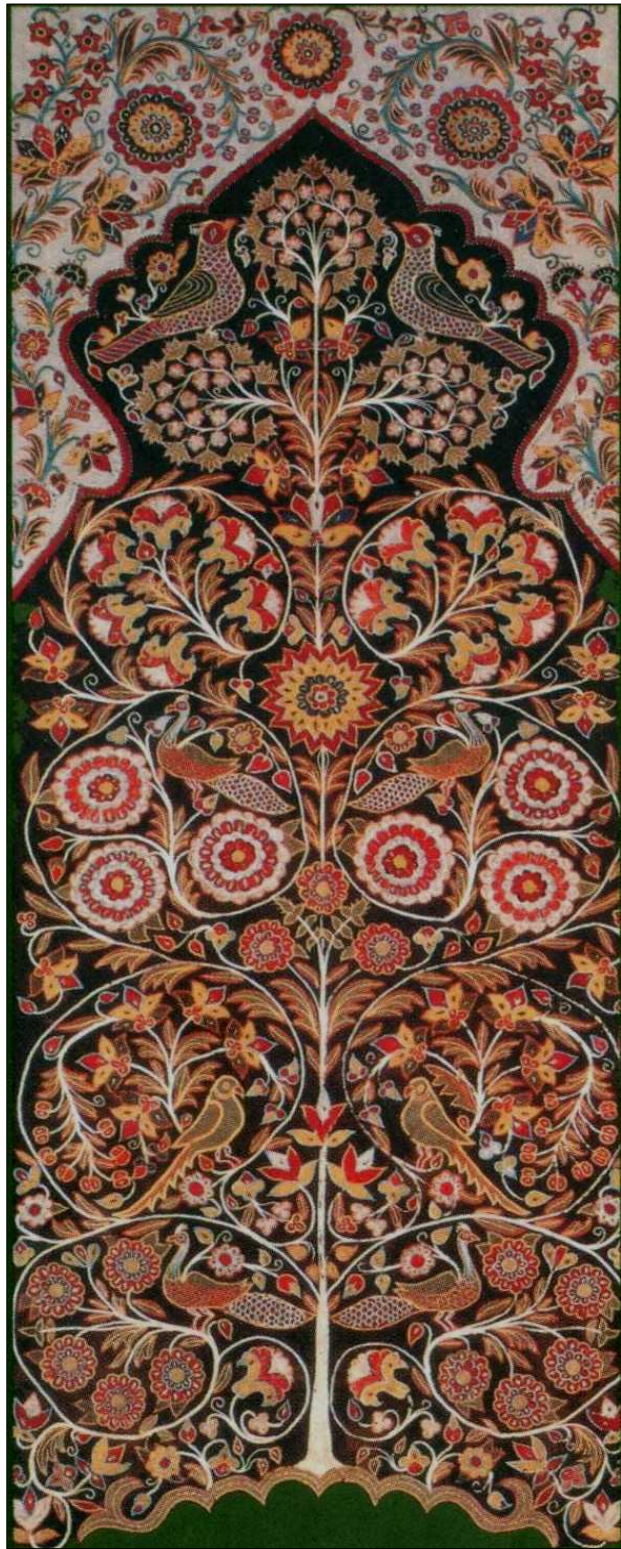
⁵ Guesdon:2002, 148.

Índice

1. Um.....	13
2. Dois.....	85
3. Três.....	109
4. Referências.....	141
5. Mais um.....	147
6. Mais dois.....	157
7. Mais três.....	163

*“Uma mensagem que se faz aparecer em formas plásticas, na pintura ou no cinema, não é simplesmente uma mensagem retórica, que explicamos com palavras destacadas da imagem que a configurou. Normalmente as pessoas explicam, verbalmente, a “mensagem” de um filme ou pintura, como se a forma em que apareceu tivesse um sentido separado das palavras que a explicam. A interpretação é verbal e visual ao mesmo tempo.”*⁶

⁶ Almeida: 1999, 37.



7

⁷ Imagem extraída de Saadi, 2004: capa final do livro *Gulistan; O jardim das rosas* .

“Se eu visitar uma exposição inteira de conchas, observarei uma maravilhosa variedade. O cone se alonga ou achata-se, estreita-se ou dilata-se; as espirais se destacam ou misturam-se; a superfície se cobre de saliências ou de pontas, às vezes muito longas, que brilham; algumas vezes ela engrossa, incha-se de bulbos sucessivos, separados por estrangulamentos ou gargantas côncavas, sobre as quais os traçados de curvas se aproximam. Entalhados na matéria dura, sulcos, rugas ou estrias se perseguem e acentuam-se, ao mesmo tempo que, alinhadas sobre as geradoras, as saliências, as espinhas, os florões se sobrepõem, correspondem-se a cada volta, dividindo as rampas a intervalos regulares. A alternância desses ‘enfeites’ ilustra, mais do que interrompe, a continuidade da versão geral da forma. Ela enriquece, sem alterar, o motivo fundamental da hélice em espiral.”⁸

Parece haver algo além de pássaros, flores, galhos e folhas; um homem de turbante, ajoelhado, que olha para nós ou para o infinito, vestido com um manto. Ali ibn Abi Talib⁹? Muhammad?^{*} O começo ou o final estão nos olhos de cada um: do pássaro que olha para o oriente, na sombra vista pelo outro que é o seu espelho . . . Tudo que está na imagem anterior parece uma metáfora de um não saber, parecem espaços e letras nos livros. Não acabam! Fazem um caminho como o do deserto percorrido pelo calígrafo. A imagem do deserto é um sem começo sem fim que seduz e não deixa ver nem referências nem abrigo, como uma página vazia. As palavras escritas em árabe e persa nos textos manuscritos são segredos guardados em uma caixa, um cofre; como nessa imagem ao lado que parece semelhante às conchas do texto de Paul Valéry; o caminho, entretanto, foi inverso: o pequeno texto fez imaginar um sem fim sem começo, uma imagem como essa. Esse oculto procurado não tem uma chave, que é só uma palavra que dá forma a algo a ser utilizado quando quisermos tentar desvelá-lo, embora o saibamos impossível. O sem fim sem

⁸ Valéry, 1999: 96.

⁹ Ali: primo-irmão do profeta, ‘Ali tornou-se também seu genro ao esposar Fátima, única filha de Muhammad que sobreviveu. Ele esteve entre os primeiros a se converter ao Islam, e foi um dos principais Companheiros. Popular junto a um grupo importante de crentes, ele disputou a sucessão política de Muhammad (o califado), mas foi descartado quando o profeta morreu em 11-632, depois da de ‘Abu Bâkr em 13-634, e de ‘Umar em 23-644. Ele acedeu ao poder em 36-656, após o assassinato do terceiro califa, Uthman, no mesmo ano, mas encontrou hostilidade declarada do clã dos Omíadas que, depois de uma guerra civil sangrenta, conseguem repeli-lo. Ele morre assassinado em 661. Seus partidários, no entanto, não se separaram e continuaram a reivindicar o califado para os descendentes de Ali: eles constituíram o partido xiita. Lory, 2003: 283-284.

^{*} Esta imagem está oculta, só a vejo ao afastá-la, com o recurso que a tela do computador me oferece.

começo. Como se cada livro abrisse outro¹⁰, e assim o deserto se amplia pois as leituras não acabam.

Implícita ou explicitamente o autor abaixo estará presente em toda essa escrita.

“Shihâboddîn Yahyâ Sohravardi, . . . nasceu em Sohravard, a noroeste do Irã, em 549/1155. Estudou em Maraghah, viajando depois a Ispahan, cidade onde Avicena residira durante vários anos, na qual Sohravardî tomou contato com a tradição aviceniana e escreveu seus primeiros trabalhos. Começou a partir daí uma vida itinerante que haveria de levá-lo até Alepo, Síria, onde manifestou abertamente suas divergências com os foqahâ, os doutores da lei, que o denunciaram ante Salâhoddîn, o famoso Saladino das Cruzadas; . . . morreu em circunstâncias não esclarecidas em 587/1191, com a idade de trinta e seis anos.”¹¹

Ao ler Sohravardi procuro um tom como guia para essa escrita. Do início ao final – limites formais injustos com o tema dessa pesquisa –, aponto para o sem fim sem começo. Entretanto, ao apontar para algo, escapo ao sem fim sem começo. E também ao procurar um – um só? – tom; um guia; ao fazer “pesquisa”. Daí eu reproduzir textos como o de Valery, imagens como a anterior, querendo me aproximar de Sohravardi, o autor, o personagem.

Sohravardi, oculto então nessa escrita toda, como Ali e Muhammad na imagem anterior, escreve: *“Se há no ser algo que não tem necessidade que nós o definamos nem que o expliquemos, isso é o aparente (zahir). Ora, não há nada mais aparente que a luz independente de toda definição.”*¹², e torna-se mais visível, mais claro, nas palavras de Christian Jambet: *“ . . . o real que não supõe, . . . mas que funda geralmente todo existente, deve ser sem definição, pois definir é exhibir racionalmente os conteúdos de uma essência, é reenviar esta essência aos constituintes mais primitivos. Pois o indefinível, que Aristóteles havia situado na origem do saber, deve ser o aparente.*

Isto contradiz nossos costumes, pois estamos habituados a pensar, antes, que a gnose e a filosofia do islã fazem prevalecer o oculto sobre o aparente, o esotérico sobre o

¹⁰ Em outras palavras, é o que Jung parece dizer, na biografia escrita por Bair: 2006, vols. 1 e 2.

¹¹ Sohravardi, 2002: 10.

exotérico. É em parte verdade [mas Sohrevardi diz que] o real é aquilo que aparece, aquilo que faz ato de aparição, o fenômeno puro. O fenômeno é a condição do sentido oculto, e o sentido oculto deverá reconduzir sempre à verdade do fenômeno. Ora, o aparente mais aparente, a manifestação mais manifesta diz-se «luz». A luz é o ser do sendo naquilo que ela é a aparição (zohur) do aparente, não distinta do aparente em seu ato mesmo de existir, isto é, de se manifestar.»¹³ O conhecimento oriental (ishrâqî) é um conhecimento presencial: sendo iluminação, é igualmente tornar presente. Mas essa faculdade de tornar presente é proporcional ao grau de desmaterialização que adquire o homem.

“Toda coisa exprime um inteligível, participa do verbo. Neste sentido, toda coisa, a começar pelo que suscita o amor, é espelho sensível do um. Em sua multiplicidade. . . Cada corpo é um fragmento total da arquitetura total.”¹⁴

Esse autor, Shihâboddin Yahyâ Sohrevardi, do século XI/VI, conhecemos pelas traduções que Henry Corbin fez de suas obras. Além desses livros, Corbin também traduziu diversos outros, desse período, da tradição xiita e do sufismo. Em vários momentos - ou locais - desse texto, uso os termos oculto, visível e invisível; quando e onde os uso, tento trazer, em princípio, a ideia que a leitura dos textos de Corbin trazem, seja em suas explicações sobre essa tradição, seja nas traduções de obras de Sohrevardi.

No livro *El Imam Oculto*, Henry Corbin explica o termo oculto, claramente. No islamismo há duas correntes principais: o sunismo e o xiismo. O primeiro grupo, maior, refere-se aos seguidores das sunas, ou “...conjunto de preceitos, práticas e costumes tradicionais, orientadores da vida e da ação em sociedade...”¹⁵: uma linha mais ortodoxa. “..., segundo a profetologia do Islã sunita, Mohammad é o fecho dos profetas. A história religiosa da humanidade está terminada. Não haverá nem novo Livro nem novo profeta. O último profeta é assim um ato do passado; sucumbiu à história”¹⁶

O segundo grupo é dos xiitas, partidários de Ali, o quarto califa, primo e genro do profeta Muhammad, e primeiro imã. “Para a profetologia xiita o ciclo da profecia terminou, certamente, porém esse foi o ciclo do que se denomina ‘profecia legisladora’. O

¹² Sohrevardi apud Jambet, 2003: 19, nota 7

¹³ Jambet, 2003: 19.

¹⁴ Jambet, 2003: 52.

¹⁵ Houaiss: 2009, 1789.

¹⁶ Corbin: 2005, 24.

que a sucede é algo distinto, uma profecia de caráter puramente interior, esotérico ... A profetologia sunita permanece fechada sobre o passado. A profetologia xiita fica aberta para o futuro por sua perspectiva essencialmente escatológica.”¹⁷

Entre os xiitas há uma outra divisão importante em dois ramos: os ismaelianos e os duodecimanos. Os primeiros surgiram após a morte do imã Jafar as-Sadiq, em 148/ 765, e o nome é devido ao filho mais velho de Jafar, Ismail, que seria o sétimo imã xiita, para esse grupo.

Os duodecimanos consideram que o sétimo imã é o irmão mais novo do último, Mussa, e seguem uma nova linha de sucessão a partir dele e de seus filhos, até chegar ao décimo segundo imã, Muhammad, que está oculto.

“A misteriosa pessoa do XII Imã polariza a vida especulativa e a espiritualidade mais profunda do imamismo duodecimano. Não se pode falar disso mais que com uma extrema discricção, ainda que os relatos que se referem a ele tenham dado lugar a extensas obras. O XII Imã está presente por sua vez no passado e no futuro. Criança de cinco anos, desapareceu misteriosamente quando seu jovem pai, o XI Imã, Hasan ‘Askarî, deixou este mundo (260/873). Começou então o período que se denominava ‘Ocultação menor’, durante o qual o Imã só foi visível para alguns íntimos. Depois, seu quarto delegado recebeu dele a ordem de não designar sucessor mediante uma patética carta na qual o Imã anunciava que já não seria visível até a hora de sua parusia [chegada; presença], e que quem apelasse a ele para uma ação pública seria eo ipso um impostor. Começou então o período da ‘Ocultação maior’ (329/ 940).

Estamos, pois, ante um período de mais de dez séculos nos quais o XII Imã, o Imã esperado, o Desejado, é em pessoa a história mesma da consciência xiita. ...

... durante o tempo da Grande Ocultação, o Imã não é visível mais que em sonhos; o é às vezes também em estado de vigília, mas então aquele que teve esse privilégio não tem consciência de sua experiência senão a posteriori, e nunca pode aproveitar-se disso para proclamar uma mensagem de ordem temporal.”¹⁸

¹⁷ Corbin: 2005, 24.

¹⁸ Corbin: 2005, 41-42.

“A missão do profeta concerne ao descenso (tanzîl) do Livro [Alcorão] com seu conteúdo literal. A missão do Imã é reconduzir essa aparência literal a sua verdade espiritual, recondução expressa pela palavra tâwîl... Profeta e Imãs são as duas formas de manifestação de uma mesma Luz, de um mesmo Logos ...”¹⁹

“Para compreender a ideia fundamental do xiismo imamita, o melhor é partir do que têm em comum aquelas que o Corão designa como os Ahl al-Kitab, ou seja, as comunidades do Livro, e que são os três grandes ramos da comunidade abrahâmica. O que essas três comunidades têm em comum é a posse de um Livro santo revelado a um profeta e que lhes foi ensinado por esse profeta. O assunto fundamental segue sendo compreender e fazer compreender ... o sentido verdadeiro desse Livro. Para o imamismo, a exemplo de qualquer outra gnose, esse sentido verdadeiro é o sentido espiritual. Compreendê-lo exige um certo modo de ser. [E de ler, penso, cada um com seu olhar particular, como numa obra literária, profana, se posso adjetivá-la assim, profanamente...] De entrada, o fenômeno do Livro santo estabelece uma exigência que põe em questão o modo de ser do homem, e as três comunidades do Livro se encontraram sucessivamente ante a mesma dificuldade a superar.

Esta dificuldade consiste em que a gesta dos personagens relatada no Livro santo deve ter um sentido diferente do que teria se figurasse simplesmente em um livro profano.”²⁰

O “...’Mantenedor do Livro’, este guia que conduz ao sentido espiritual do Livro e que o mantém vivo até o Último Dia, é o Imã (no sentido xiita da palavra, que não se deve confundir com o imã que se ocupa de uma mesquita).”²¹

22



¹⁹ Corbin: 2005, 23.

²⁰ Corbin: 2005, 26.

²¹ Corbin: 2005, 31.

²² Extraído de Lings, 2005: fragmento da imagem 75.



²³ Lings, 2002, capa. Corão de Muley Zaydan, Biblioteca del Real Monastério de San Lorenzo de El Escorial.
20

Texto e imagem fazem imaginar; imagens nos textos e textos nas imagens.

Nas páginas dos livros produzidos pela cultura islâmica, o que é visto pode deslumbrar, guiar o leitor a olhar somente a bela decoração, o conjunto equilibrado. Também é isso, mas o que é visto nessas páginas precisa – ou deve, pode – ser lido e compreendido como texto: tanto as palavras quanto as imagens. Essas palavras árabes, persas, turcas ou de outras nacionalidades que adotaram o islã como religião, contidas nessas páginas, tento ler sempre como imagens, buscando entendê-las como palavras. Essas imagens de letras, além das outras imagens, geométricas, florais, de arabescos, tento ler como uma linguagem flutuante, isolada das línguas nacionais que requerem um conhecimento especializado. Como não pretendo – e não poderia – escrever um tratado, que cabe somente a especialistas, gostaria de fazer compreensíveis algumas imagens que possuem significados visíveis e invisíveis. Para começar, dirijo o olhar para as letras e palavras árabes, provavelmente o óbvio, pois visível, e para o improvável, invisível. Escrevendo sobre o início da produção dos livros manuscritos árabes, François Déroche comenta sobre as influências dos copistas cristãos e siríacos na disposição dos textos corânicos sobre a página, na composição desta, nesse momento em que ainda não havia uma tradição de copistas e calígrafos muçulmanos. As palavras árabes, essas imagens, deram a esses Alcorões uma identidade. *“É definitivamente a escrita que dá a esses últimos [os Alcorões] uma verdadeira identidade árabe e muçulmana.”*²⁴.

Estes copistas cristãos siríacos levaram a sua experiência – uma tradição de escrita – aos árabes; as páginas dos livros que produziam chegaram aos Alcorões iniciais como uma marca de persistência visual. Assim, se fixarmos o olhar naquelas páginas dos primeiros Alcorões, veremos as páginas daqueles livros feitos pelas mãos ensinadoras, cristãs.

*“A história do livro siríaco, e notadamente do manuscrito, se confunde praticamente com aquela do cristianismo no Oriente. Com efeito, a língua, a escritura e a cultura siríacas são aquelas dos cristãos do Oriente-Próximo, da língua aramaica”*²⁵

²⁴ Déroche, 2004: 18.

²⁵ Guesdon 2002 :30.

A “bela decoração” não é só decoração, apesar de poder causar essa impressão nas primeiras vezes que olhamos para as páginas desses livros. As letras do alfabeto árabe, além da identidade que dão ao texto, têm um valor numérico, e o conhecimento desses valores permite que sejam reescritas outras palavras, diferentes, com o mesmo valor; as combinações dessas palavras só poderão ser compreendidas pelos iniciados no estudo desses valores ocultos. No grande grupo genericamente chamado de muçulmanos, boa parte dos fiéis pode ser chamada de exotérica, enquanto os adeptos do sufismo são vistos como os esotéricos, pois cultivam o conhecimento oculto. Sufismo é o “. . . nome geralmente aceito para o misticismo islâmico. Para nos aproximarmos do seu significado parcial, devemos perguntar-nos em primeiro lugar o que significa misticismo. Que o misticismo contenha algo misterioso, que os meios ordinários ou o esforço intelectual não chegam a alcançar, é algo que podemos entender a partir da raiz comum das palavras mística e mistério, o termo grego *myein*, ‘fechar os olhos’. Chamou-se misticismo à ‘grande corrente espiritual que atravessa todas as religiões’.”²⁶ O entendimento da simbologia contida nas imagens e nas letras dessas páginas foi buscado por vários pesquisadores, como escreve Annemarie Schimmel: “As análises da linguagem do misticismo e o desenvolvimento do ‘léxico místico’ (Louis Massignon e, mais recentemente, Paul Nwya) podem ajudar a iluminar o período de formação do pensamento *sufi*. O estudo dos símbolos e das imagens utilizados pelos místicos e do grau de sua interdependência pertencem a este campo; se abre assim o caminho a um exame da contribuição do sufismo no desenvolvimento das línguas, das literaturas e das artes islâmicas. . . . O primeiro contato da Europa com as idéias *sufis* remonta à Idade Média: as obras do místico e estudioso maiorquino Raimundo Lulio (m. 1316) [716] mostram a notável influência da literatura *sufi*.”²⁷ E continua, fazendo analogias entre a estrutura linguística, os símbolos e a poesia, árabes, e a criação *sufi*: “. . ., um dos aspectos da linguagem mística do sufismo que jamais poderá ser descuidada, é a tendência dos árabes de jogar com as palavras. A estrutura da língua árabe, construída sobre raízes de três letras, se presta em si mesma ao desenvolvimento de formas lingüísticas inumeráveis segundo regras quase matemáticas. Poderia se comparar com a estrutura de um arabesco que, a partir de um modelo

²⁶ Schimmel, 2002: 19-20.

²⁷ Schimmel, 2002: 23.

geométrico simples, se desenvolve em estrelas de pontas múltiplas ou que, a partir de um motivo floral, termina em encaixes intrincados. A tendência de experimentar as possibilidades infinitas da língua influiu poderosamente no estilo dos poetas e prosistas árabes, e em muitas sentenças dos sufis se pode detectar uma alegria semelhante no jogo da linguagem. O autor se permite derivar diversos significados a partir de uma mesma raiz e sente preferência pelas rimas e os modelos fortemente rítmicos da língua persa, turca e indo-muçulmana. Porém, este jogo recíproco, quase mágico, entre sons e significados, que tanto contribui a dar uma margem impressionante às sentenças expressadas em línguas islâmicas, se perde na tradução.”²⁸

“O sufismo faz remontar suas origens ao Profeta. No Corão [Muhammad] é apresentado como ummi, ‘iletrado’ (sura 7, 157-158), uma qualidade central para a compreensão da religiosidade islâmica. Como no cristianismo, onde Deus se revela no Cristo – o verbo feito carne – [e] a virgindade de Maria era necessária para produzir um receptáculo imaculado para o Verbo divino, no Islã, onde Deus se revela nas palavras do Corão, o profeta devia ser um receptáculo não contaminado pelo conhecimento ‘intelectual’ de palavras e escritos, para que pudesse ser seu depositário imaculado e para que a Palavra incriada, que devia por sua mediação manifestar-se num livro . . ., fosse conservada em toda sua pureza.”²⁹

30



²⁸ Schimmel, 2002: 29.

²⁹ Schimmel, 2002: 42.

³⁰ Extraído de Lings, 2005: fragmento da imagem 77

Imagem é texto. As imagens e os sinais contidos nas páginas do livro manuscrito islâmico significam também, intrinsecamente, indicações de como ler, como recitar os versículos do Alcorão. Há neles um ensinador oculto, que usa o visível para que o leitor alcance o invisível. Os tipos de sinais mais comuns utilizados pelos calígrafos e pelos miniaturistas são diacríticos, ortoépícos e vocálicos³¹. Além desses sinais há outras imagens agentes. *“O árabe é uma língua semítica que conta 29 letras, mas as formas de letras diferentes só se elevam a 18, 15 no interior de uma palavra. Assim os sons bâ, tâ, thâ, nûn, yâ são notados pelo mesmo sinal... Bem rápido esse sistema... suscitou numerosas ambigüidades de leitura. Busca-se pois a enriquecer por diferentes procedimentos: linhas oblíquas colocadas sobre a linha; sinais sobrescritos ou subscritos. Estes são hoje os sinais diacríticos assinalados pelos pontos. Enfim, se enriquece o sistema de sinais suplementares pelas três vogais curtas e os sinais ortoépícos – marcando a ausência de vogal e o redobrimento de uma consoante. Este sistema permite a vocalização, a passagem de um esquema puramente consonântico, esqueleto da palavra, a uma seqüência de fonemas pronunciáveis: a palavra.”*³² Nas referências ao alfabeto árabe há autores que o descrevem com 28 letras e outros com 29. Segundo Gabriele Mandel Khân, no seu *Alfabeto arabo. Stili, varianti e adattamenti calligrafici*, essa dúvida foi motivo de uma discussão entre o profeta e um companheiro: *“. . . é relatado por ‘Âbd-alRahmân bn âlSaygh (1441) [845]: «’Abu Dharr âlGhifâri indaga ao Profeta: ‘Quantas letras são?’. O Profeta responde: ‘Vinte e nove’. O companheiro se espantou, e enumerando-as todas concluiu dizendo triunfalmente: ‘São vinte e oito’. Ao que o Profeta rebateu: ‘Não, são vinte e nove: há também a lam-alif’*».*³³

³¹ Sinais diacríticos: sinais (traços ou, mais freqüentemente, pontos), localizados sobre ou sob as letras, permitindo diferenciar vários fonemas consonânticos notados pelo mesmo sinal (ou *ductus*). Nos primeiros séculos do Islã, estes sinais diacríticos não eram sempre assinalados. Eles foram regulados para evitar as ambigüidades de leitura do Alcorão. Sinais ortoépícos: sinais que permitem notar diferentes particularidades fonéticas: a *wasla* ou marca de elucidação de uma vogal; a *shadda* ou marca de redobrimento de uma consoante; o *sukûn* ou ausência de vogal; a *hamza* ou marca de ataque glotal. Sinais vocálicos: sinais acrescentados ao esqueleto consonântico formando a escrita árabe e cuja posição em relação à letra-suporte indica o timbre vocálico. Eles são em número de três: a *fatha* para indicar o som “a”, a *kasra* para o “i” e a “*damma*” para o “u”. À maneira de sinais diacríticos, a notação das vogais foi regulada a fim de fixar a leitura corânica e permanece quase sempre omissa nos textos profanos, que é permitido pela regularidade de formação das palavras árabes conforme os esquemas vocálicos bem definidos, que permitem uma restituição mental das vogais pelo leitor arabófono. Makariou, 2007: 221.

³² Makariou, 2007: 104.

* Lam-Alif – 23ª e 1ª letras do alfabeto árabe.

³³ Mandel Khân, 2010: 58.

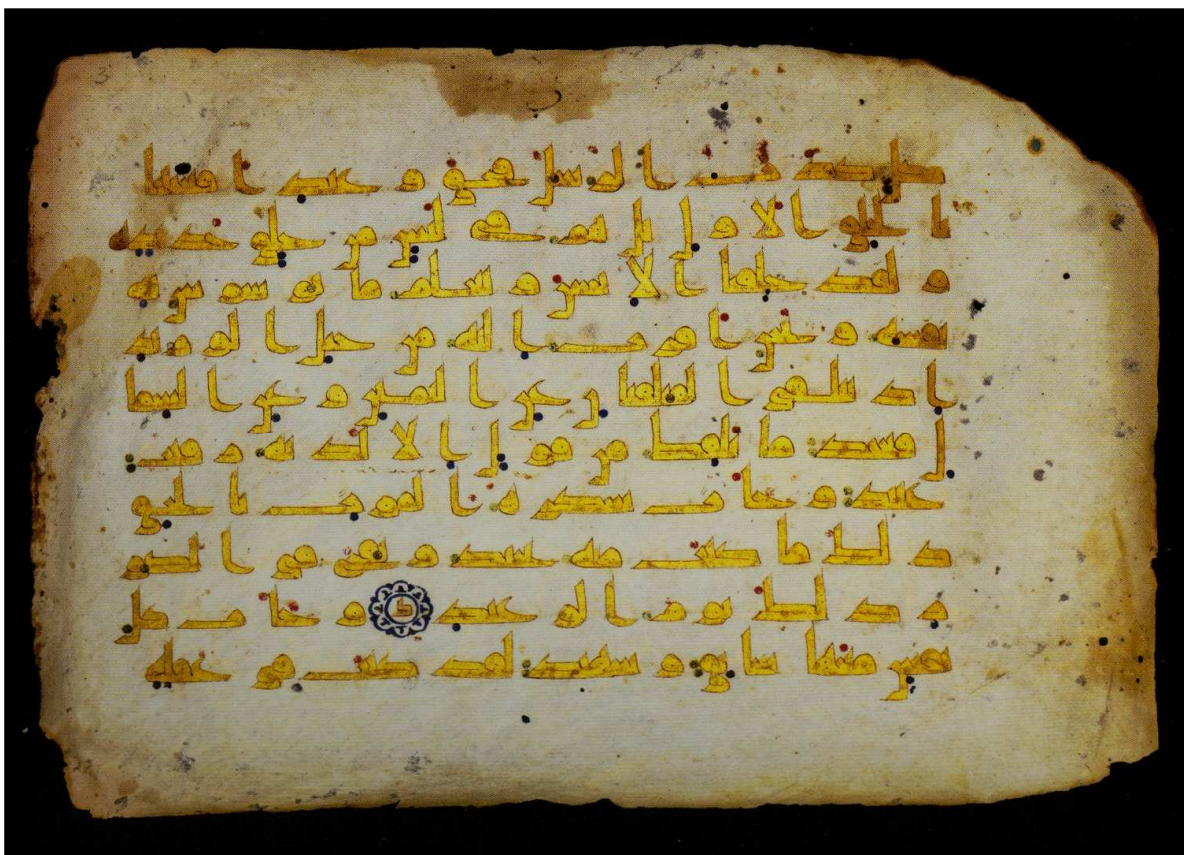
Os livros manuscritos produzidos entre os séculos I/ VII e IV/ X geralmente usavam o pergaminho como suporte. Após esse período, já é mais comum o uso do papel, embora aquele não tenha sido abandonado. “A grande maioria dos livros sobre pergaminho copiados até o século X [IV], conservados [até] hoje consistem em corões ou folhas de corões.”³⁴ Voltando às imagens de letras e palavras árabes, descritas como marcas de identidade em Alcorões produzidos por cristãos e siríacos, podemos olhar também para o formato das páginas que geralmente estão associadas a determinados tipos de caligrafias e suportes. Os formatos mais comuns são: o oblongo (alongado) horizontal, até o século IV/ X, escrito sobre pergaminho e com caligrafia cúfica³⁵, e o vertical, escrito sobre papel, com escritas mais cursivas e mais rico em iluminuras, mais comum após o século IV/ X.

A caligrafia cúfica é vista com maior frequência em Alcorões, e nos escritos sobre pergaminho (suporte que podia ser feito a partir da pele de carneiro ou de animais não domesticados, como gazelas), características associáveis aos primórdios da história do livro manuscrito. O formato mais comum, alongado horizontal, está ligado às grandes dimensões dessas páginas, que contêm em vários casos apenas três linhas de versículos do Alcorão. Nos textos escritos com caligráfica cúfica, é comum o *mashq*, que é “um procedimento caligráfico que consiste em alongar ao extremo, sobre a linha de base, uma letra.”³⁶

Por essas informações posso ver então nesta escritura, a cúfica, uma imagem do sagrado, já que há uma tendência predominante de encontrá-la em Alcorões; e pensar, em princípio, que aquela página guardada em bibliotecas tão distantes, seja pergaminho.

³⁴ Guesdon, 2002 : 34.

³⁵ *Kufico ou cúfico*: nome utilizado comumente para nomear as escrituras angulosas. O nome vem da vila de Kûfa (Iraque) onde esta caligrafia teria de desenvolvido. É claro, entretanto, que esta família de grafias conhece uma expansão geográfica igual àquela do islã clássico e de numerosas variantes. . . . O termo é genérico e correntemente admitido, da mesma maneira que o “gótico” no domínio da escritura ocidental. Makariou, 2007: 220.



37

“... a vocalização não sistemática é caracterizada pelo emprego de sinais de três cores: verdes para a damma, vermelhas para a fatha e azuis para a kasra, respectivamente localizadas imediatamente à esquerda, sobre a letra ou debaixo. Dois pontos superpostos marcam o tanwin.”³⁸ Essa é uma forma incomum de apresentação dos sinais, de acordo com as palavras de Sophie Makariou, e pode dar uma idéia das soluções utilizadas pelos calígrafos para auxiliar a leitura e a recitação de um Alcorão.

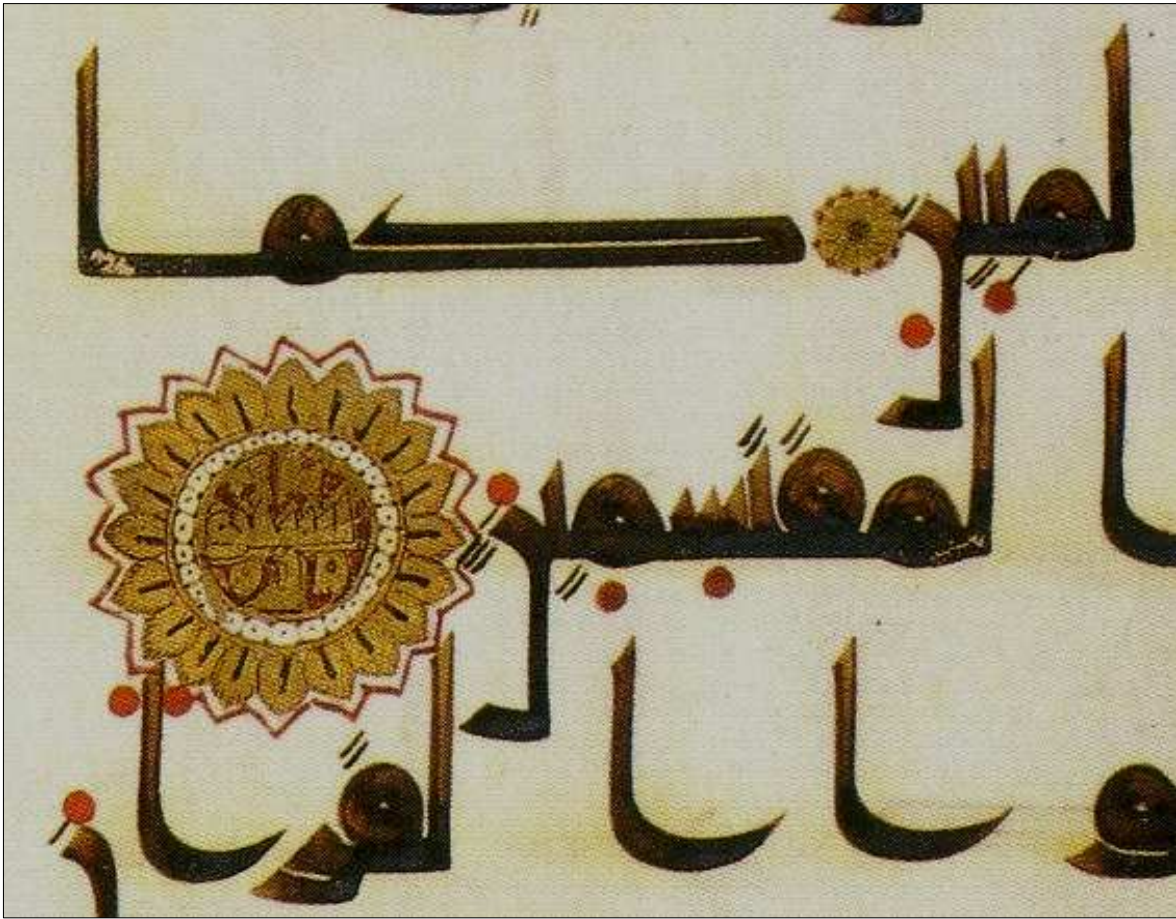
³⁶ Makariou, 2007: 220.

³⁷ Makariou, 2007: 113. “Página de Corão. Surata Qaf (A letra qâf), L, versículos 6-22. Tunísia, século IX-X [III-IV].”

³⁸ *fatha* para indicar o som ‘a’, a *kasra* para o ‘i’ e a *damma* para o ‘u’; o *tanwin* corresponde ao dobro dos três sinais de vocalização dando respectivamente as terminações ‘an’, ‘in’, e ‘um’ e marcando a indeterminação da palavra. Makariou, 2007: 112.



³⁹ Déroche, 2004: 97. “Página de um corão de formato oblongo (século IX). A escritura abássida antiga é acompanhada de traços diacríticos, à tinta, e de uma vocalização marcada por pontos vermelhos; a decoração assinala o fim de uma dezena de versículos, precisando que se trata do versículo 90.”



40

⁴⁰ Detalhe da página anterior de Alcorão, com sinais diacríticos (traços oblíquos sobre e sob letras), sinais vocálicos (vermelhos), roseta (na primeira linha) marcando o final de um versículo e decoração maior indicando o final de uma dezena de versículos.



41

⁴¹ Imagem extraída de Makariou, 2007: 115. Página de Alcorão em formato oblongo, sobre pergaminho, com caligrafia cúfica, do início do século III/ IX.



42

⁴² Makariou, 2007: 114. Detalhes da imagem anterior: “Cada fim de versículo é assinalado por seis pontos com tinta de ouro cercados de castanho, dispostos em pirâmide.. O medalhão circular sobre a linha superior assinala o sexagésimo versículo: a cifra está escrita em letras brancas sobre um fundo dourado . . .”

Com o aparecimento do papel, as páginas horizontais, características dos textos escritos sobre pergaminho, foram substituídas pelas verticais. E as páginas em pergaminho, acompanhando essa predominância, passaram a ser compostas na posição vertical.

“O emprego do formato vertical, aí compreendido pelos corões sobre pergaminho, seria uma conseqüência da generalização do uso do papel. É nos corões de formato vertical que se encontra em geral este tipo de escritura [cúfica], atestada a partir de 912 [300], onde é particularmente considerável a oposição das linhas finas e das linhas espessas. Se discerne aí a influência das escrituras cursivas, que eram até então empregadas nos manuscritos não corânicos. A vocalização é indicada por pontos vermelhos, a letra hamza⁴³ por pontos verdes e a sadda – que indica o redobramento de uma letra – por pontos azuis. Os versículos são separados por rosetas douradas, medalhões separando os grupos de cinco e dez versículos.”⁴⁴ No interior destas rosetas em alguns casos vem escrita a palavra aya (versículo).⁴⁵

As rosetas também são chamadas “. . . *chamseh, um nome que evoca o sol e seus raios.*”⁴⁶. Ou *Shams, o Sol. “Na arte [islâmica]: Nos primeiros séculos do Islã, o sol era representado por figuras simbólicas tais como a roda solar, a voluta [concha em espiral], a suástica, a roseta e a estrela de cinco ou seis ramificações. A tentativa de interpretação desses motivos como símbolos solares é baseada no seu significado tradicional no Oriente Próximo antigo. Nesse estágio primitivo, os mais importantes eram os motivos florais estilizados chamados shamsa, nas iluminuras corânicas, que marcavam o início de uma sura e a quinta ou décima aya [versículo]. Estas formas decorativas eram provenientes dos motivos da ‘árvore da vida’, estreitamente associadas na antigüidade aos deuses solares, que alcançavam o Islã pelos tecidos sassânidas e coptas.”⁴⁷*

⁴³ Hamza – sinal diacrítico constituído por um tipo de pequena ‘ain inicial posta sobre a letra. Considerada por alguns gramáticos uma consoante e colocada – na seqüência do alfabeto – no lugar do alif. Pode ser acompanhada pelas vogais breves (dammah, fathah e kasrah) e se lê respectivamente û, â, î. Se é inicial – exclusivamente sobre o alif – equivale a uma emissão de voz rápida bloqueada por um golpe da glote; se mediana (com suporte – puramente ortográfico – de um alif, ou um waw, ou um ya, sem os dois pingos que se lê â) indica um nítido destaque a respeito da sílaba precedente, ou suspensão de voz. Se final, se escreve sem a letra de suporte e portanto sobre a linha, e tem valor de a’. Mandel Khân, 2010: 138.

⁴⁴ Guesdon, 2002 : 39.

⁴⁵ Guesdon, 2002 : 101.

⁴⁶ Richard, 2003: 78.

⁴⁷ Encyclopédie de l’Islam. Tome IX, 1998: 301.



⁴⁸ Guesdon, 2002 : 39. "Folha de um Alcorão de formato vertical Surata II, 181-183. Século X [IV]. Pergaminho, 24,5x17,7 cm"

As letras e as palavras, os tipos de escritura, os formatos das páginas e suas relações com os tipos de suportes ou de escrituras, os sinais - coloridos ou não -, todos conduzem nosso olhar. Os símbolos geométricos, presentes em diversos lugares e suportes da arte do islã, aparecem também nos livros manuscritos, notadamente nos posteriores ao século IV/ X. De acordo com Sylvia Leite, há uma analogia entre estes padrões e o *dikr*⁴⁹, “... *que é baseado na repetição. No caso do dikr, o que se repete, de forma rítmica, são os nomes ou atributos de Deus e frases rituais, que têm a função de levar o iniciado sufi a rememorar a divindade.*”⁵⁰ Ela elucida a questão do uso desses símbolos, mitigando um preconceito recorrente que reverbera no ocidente: “*A falta de um contato mais direto com os aspectos místicos dessa linguagem talvez seja a razão pela qual alguns historiadores tenham reduzido a iconoclastia do Islã a uma simples proibição religiosa que teria empobrecido sua arte e levado seus artistas a adotar a geometria como única solução estética possível. O simbolismo nos mostra, . . . , que tanto a iconoclastia como o uso das figuras geométricas resultam não de uma simples negação de imagens, mas da afirmação de princípios filosóficos e iniciáticos.*”⁵¹ , além de enfatizar o caráter artístico deles (os símbolos geométricos): “*Como representar essa rede flexível e complexa, que ganha estabilidade e harmonia unicamente pela simetria das relações, usando imagens definidas e imutáveis? Para os sufis, essa seria uma tarefa tão impossível como provavelmente indesejável. . . . Definir, como já diziam os pitagóricos, é dizer o que pertence e o que não pertence a uma forma. Assim, quanto menos se define, menos se exclui.*”⁵²

“Os sufis enxergaram nas figuras geométricas uma maneira de representar Deus e os atributos divinos não por meios de coisas, mas de relações; não lhes atribuindo formas complexas, mas propondo alusões simbólicas e iniciando, assim, um movimento analógico que pode se expandir e se contrair infinitamente . . .

Ao permitir o movimento, a indefinição promove a flexibilidade. A representação de uma pessoa ou de um animal está limitada ao ser e à espécie à qual pertence ou, no

⁴⁹ *Dikr* ou *Dhikr* - termo central do vocabulário religioso muçulmano, significando “recordação” e “menção”. O papel do homem na terra é recordar a misericórdia e a grandeza de Deus, de fazer menção a isso. O Corão é por definição um *dhikr*. O ritual principal das ordens sufis – recitações dos nomes divinos, de preces, de litanias – é igualmente chamado de *dhikr*. Lory, 2003: 288.

⁵⁰ Leite, 2007: 33.

⁵¹ Leite, 2007: 33-34.

máximo, a características já estereotipadas dessa espécie, enquanto um quadrado, por exemplo, pode remeter ao simbolismo da terra, à articulação das quatro disciplinas do Quadrivium . . . E ao contrário do que pode parecer à primeira vista, essa mobilidade não se deve a determinações arbitrárias, mas a relações analógicas naturais que se estabelecem entre o quadrado e os elementos citados e fazem do símbolo não uma mera representação, mas uma presentificação da realidade primordial que vem à tona por seu intermédio.”⁵³



54

⁵² Leite, 2007: 34.

⁵³ Leite, 2007: 35.

⁵⁴ Extraído de Lings, 2005: fragmento da imagem 77.

Esse é um texto que pretende fazer pensar num não saber, excluir certezas que, afinal, não existem; afasta de conclusões e torna cada vez maior a distância; algo que nunca alcançaremos - a sabedoria; torna-nos cada vez menores num deserto que se alarga, como aquele pássaro no meio das flores e galhos. No Corão, livro sagrado da religião muçulmana, estão as revelações recebidas de Allah pelo profeta Muhammad através de um anjo enviado: “. . . *que o envolvera num terrível abraço que o fez sentir como se o ar estivesse sendo expelido para fora do corpo. O anjo deu-lhe uma ordem seca: “iqra!” – “Recita!”*. Maomé, em vão, alegou que não sabia recitar; ele não era um kahin, um dos profetas extáticos da Arábia. Mas, disse ele, o anjo simplesmente o abraçou de novo até que, quando pensou haver chegado ao limite da resistência, sentiu saírem-lhe boca afora as palavras divinamente inspiradas de uma nova Escritura. A Palavra de Deus falava pela primeira vez . . . e Deus havia finalmente se revelado aos árabes em sua própria língua. O livro sagrado se chamaria qu’ran: a Recitação.”⁵⁵

O livro é o eixo para todas as ações que regem a vida dos fiéis dessa religião. É o corpo visível da oralidade divina. Os muçulmanos, como os judeus e os cristãos, são povos do livro revelado. Na cultura muçulmana – como em outras, com outros livros - as interpretações das palavras desse livro determinam as ações e educam todas as pessoas. Até os que não crêem.

“O Corão é o Imã silencioso. O Imã é o Corão que fala, o Verbo interior que enuncia o sentido secreto do Livro no coração de seu fiel.”⁵⁶

E acrescento palavras de outra autora que discorre sobre esse assunto, fundamental para relevar a relação do oral com o escrito, além da própria escritura, do livro, na cultura islâmica.

“. . . na sua origem, a existência material do Corão não era ligada ao escrito, mas ao oral, como o indica aliás a raiz da palavra al-Qur’an . . . recitar..”⁵⁷

⁵⁵ Armstrong, 2002: 59.

⁵⁶ Corbin, 2005: 33.

⁵⁷ Ory, 2000: 366.

“Está prescrito aos crentes, em numerosas passagens, recitar os versículos do «Livro», mas não lhe é jamais exigido, nem os escrever, nem os recopiar. O verbo kataba (escrever), está reservado a Allah. Allah escreveu, o profeta prega.

O que está escrito preexiste a toda eternidade perto de Allah, sob a forma de um arquétipo no qual tudo o que diz respeito ao mundo já foi ordenado.

«Não sabes tu que Allah conhece o que está sobre os céus e sobre a terra? Tudo está ordenado num Livro . . . » Cor. 22, 70. Este arquétipo é o umm al-kitab (a mãe do «Livro»). Cor. 3, 7. Está perto de Allah. . . . Cor. 13, 39; 43, 4. Está conservado sobre a «tábua bem guardada» (Cor. 85, 22) É por Sua misericórdia que Allah «fez descer» o Livro. . . . «Nós fizemos descer o «Livro» sobre ti, esclarecendo todas as coisas, Direção, Misericórdia e Boa Nova para aqueles que se submeteram» (Cor. 2, 89) «Allah fez descer a ‘Escritura’ com a verdade» (Cor., 2, 176) «‘Escritura’ que Nós fizemos descer para Ti, para que com a autorização do seu Senhor, tu faças sair os Homens das trevas para a Luz» (Cor., 14, 1).”⁵⁸

“Essas poucas observações nos permitem perceber a importância, a veneração que os muçulmanos concedem à «Escritura» (Kitab), desde o início do Islã, veneração que, no curso dos séculos, se transmitiu à escritura-instrumento que participa, de qualquer modo, na excelência desta «Escritura» divina. Os vínculos entre a mensagem revelada e a escritura são inteiramente particulares no Islã. À maneira da «Escritura» - depósito da verdade de Allah – a escrita que a transmite a nós é considerada como sagrada. Assim, um muçulmano não deve jogar [descartar] uma folha, um papel sobre o qual são escritos versículos do Corão. Ainda é possível ver no Yemen velhos corões usados, às vezes em farrapos, depositados sobre as tumbas de personagens santos, esperando seu desaparecimento na penumbra dos mausoléus. Poderia-se citar igualmente os cerca de 750 magníficos corões sobre pergaminho descobertos por volta de 1970, no curso dos trabalhos de restauração do teto da Grande Mesquita de San’a.

Eles repousavam ali depois de séculos, entre os dois tetos da sala de oração, ao abrigo de toda profanação. Do mesmo modo em Damasco onde os corões antigos foram

⁵⁸ Ory, 2000: 367.

amontoados no Bayt al-mal da Grande Mesquita dos Umayyades [Omíadas]. Depois do incêndio que devastou o monumento, em 1897 [1315], eles foram levados a Istanbul pelos Otomanos. A esta veneração do texto escrito, faz eco uma crença popular que afirma que no Dia do Julgamento, se colocará sobre uma bandeja da «Balança», o sangue dos mártires e, sobre a outra, a tinta dos calígrafos e que então eles se equilibrarão. Esta veneração pela escritura nasceu após a morte do profeta.”⁵⁹



60

⁵⁹ Ory, 2000: 368.

⁶⁰ Barry, 2004: 7. “Dioscorides e seus discípulos – provavelmente por um pintor bizantino a serviço de um príncipe muçulmano – Tradução árabe do *De matéria médica* de Dioscorides, primeira Escola de Bagdá, datado em 1229 [627]. Biblioteca Topkapi Sarayi Museum, Istanbul..”

Sou conduzido aqui pelas imagens das páginas dos livros manuscritos árabes e persas, pela arte caligráfica reprodutora de palavras, que se desenvolveu a partir do Corão entre os muçulmanos, e que inicialmente registrava a oralidade daquelas revelações feitas a Muhammad pelo anjo; a formação religiosa muçulmana está registrada nesses textos escolhidos, principalmente os da tradição sufi, criadores ou criaturas da literatura poética árabe e principalmente persa. Esta ação de tentar registrar a oralidade, eu enfatizo pois “. . . o texto na sua realização linguística (isto é, oral), é tendencialmente outra coisa além de texto escrito, que é escritura, governada pelas leis autônomas de caráter estético, ou de natureza mágica, ou também simplesmente práticas, como por exemplo desfrutar melhor o suporte utilizando a página de maneira mais econômica.”⁶¹

Há uma imagem que provavelmente já foi vista por quem lê esse texto. Um muçulmano com as mãos juntas e espalmadas para cima, com o gesto implícito da leitura de um livro invisível: o Corão. As palavras desse livro são decoradas pelos fiéis desde crianças, palavras que são e serão recitadas, ainda que nem sempre lidas de fato; uma memória da oralidade. No *Shahnameh*, ou Livro dos Reis, escrito pelo poeta Ferdowsi no século VI/ X, onde são reproduzidas as tradições orais antigas da Pérsia, há uma passagem relevante sobre o ensino da escrita a um rei: Tahmures, como a revelação de um segredo. O rei aprisiona os demônios que pedem a ele:

“ ‘Não nos mate! Nós podemos ensinar a você algo novo e altamente lucrativo’. O rei, então, dá a liberdade a eles com a condição que eles revelem seus segredos para ele. Quando se libertam das correntes, não têm outra opção a não ser obedecê-lo. Eles ensinam ao rei como escrever. O coração do rei brilha como o sol com esse conhecimento. Eles não ensinam apenas um alfabeto, mas quase trinta, incluindo as maneiras Ocidental, Árabe e Persa e também Sogdiana, Chinesa e Pálavi. Eles ensinam como as letras são formadas e pronunciadas.”⁶²

⁶¹ Orsatti, 1994: 7.

⁶² Ferdowsi: 2005, 5.

Já na tradição sufi, a escrita é associada a Ali ibn Abi Talib, primo e genro de Muhammad, quarto califa e primeiro imã⁶³ xiita⁶⁴, retratado como o primeiro calígrafo pelo mestre calígrafo do filme “*O colar perdido da pomba*”, do diretor tunisiano Nacer Khemir. Em outras obras também há referências a isso:

*“Segundo a tradição, a sabedoria esotérica foi transmitida de Muhammad a seu primo e genro ‘Ali ibn Abi Talib, . . .”*⁶⁵ e: *“Conforme é de tradição, foi o próprio Ali, genro e discípulo favorito do Profeta, o primeiro calígrafo e iluminador do Corão.”*⁶⁶

Ao escrever sobre textos sagrados eu me refiro também a um texto literário, de acordo com a percepção de quem o lia e reproduzia, de quem o lê; esse leitor, outrora copista e eventualmente um calígrafo, poderia ser um co-autor que agia sobre a obra original (mas que obra original era essa, pensando no período que estudamos - séculos III/ IX a VI/ XII - e antes, na tradição árabe/ persa pré-muçulmana, onde a oralidade era a forma de transmissão mais intensa?). Penso então que esse copista, e não um copista qualquer, é claro, tinha um poder muito grande, principalmente se tinha consciência do que representaria e como repercutiria sua cópia. Mas e o seu temor diante de Alá? Permitiria que ele colocasse no papel isso que hipoteticamente pensava? (que penso que ele pensava) Permitiria que ele pensasse?

*“É um lugar comum sublinhar o papel central que representa a escrita no mundo islâmico: a caligrafia não é a arte por excelência, que reverenciam príncipes e sultões, que se lisonjeiam por vezes de praticar?”*⁶⁷

⁶³ Imã: o termo significa etimologicamente “aquele que está adiante”, “chefe”. Possui muitas acepções, pode designar o chefe do estado, o califa – ou mais simplesmente aquele que guia a prece ritual comunitária. No Xiismo, os imãs são uma sucessão de pessoas da família do Profeta (‘Ali, Hassan, Hussayn,...) investidos de um saber divino e cujo papel é guiar a comunidade dos crentes depois do desaparecimento de Muhammad. Lory, 2003: 295.

⁶⁴ Xiismo: os partidários de Ali constituíram, depois de sua morte, uma corrente multiforme e muito dinâmica em exprimir uma dupla reivindicação. Politicamente, ela afirma que ‘Ali e seus descendentes sucessores, os imãs, eram os únicos sucessores legítimos de Muhammad à testa da comunidade: Abu Bakr, ‘Umar, os califas omíadas e abássidas são pois considerados como usurpadores. Religiosamente, eles consideram os imãs como personagens inspirados por Deus, infalíveis, os únicos habilitados a dizer a verdade em matéria de fé e de direito. Lory, 2003: 287.

⁶⁵ Schimmel, 2002: 43.

⁶⁶ Oliveira, 1964: 6.

⁶⁷ Déroche, 1996 : 1.

“A unanimidade não existe mais sobre a origem da escritura árabe. Muitos pensam ainda que ela descende da escritura nabatéia, mas hoje é admitido pela maior parte dos Orientalistas que ela resulta de uma transformação e adaptação da escritura siríaca que apresenta com ela um grande número de traços comuns. Esta teria tido lugar na região de Hira, capital do reino árabe cristão dos Lahmidas.”⁶⁸

O visível e o invisível estão juntos nas letras e nas palavras inscritas pelas mãos dos calígrafos nos suportes que as recebem; essa escrita é um exercício e o texto, sempre sagrado, se multiplica(rá), nos olhares, nas leituras, nas memórias e nos devires, que são de cada um e de todos, espelhos do único, o *alif*. Há camadas secretas, segredos, que a literatura faz flutuarem nos mundos possíveis, do inscrito, do escrito, e dos espaços em branco. Pergaminho, papel, cerâmica, pedra, metal e parede acolhem o aparente (*zahir*) e o oculto (*batin*).



69

⁶⁸ Ory, 2000: 369.

⁶⁹ Extraído de Lings, 2005: fragmento da imagem 77.

*“O Bayt al-hikma (Casa da sabedoria) de Bagdad se desenvolveu particularmente sob o califa al-Ma'mun (813-833). Ali se lia, copiava e encadernava os livros. Estudiosos, principalmente astrônomos, trabalhavam ali.”*⁷⁰

Após a morte de Muhammad, houve uma seqüência de quatro califas⁷¹, todos companheiros do profeta em vida, no período de 23 anos de pregação. Estes sucessores foram, pela ordem: Abu Bakr, Omar, Uthman e Ali. O terceiro califa, Uthman, teve a iniciativa de enviar a cada mesquita e madrassa, um exemplar do Alcorão. É provável que bibliotecas islâmicas tenham começado assim.

*“O desaparecimento de bom número de companheiros do profeta, capazes de recitar perfeitamente o Corão de cor, inquieta com justa razão os primeiros sucessores do profeta (Abu Bakr e 'Umar) e os incita a organizar uma comissão que trabalha na recensão dos versículos corânicos. Por outro lado, as divergências de leitura e de interpretação que começavam a perturbar a comunidade tornaram necessário uma recensão única e definitiva do Corão. Esta, ordenada pelo califa 'Uthman, foi confiada aos Mequenses.”*⁷²

*“A necessidade de multiplicar as cópias do texto corânico oficial para o difundir em todos os centros do jovem império muçulmano, e a de responder às necessidades da chancelaria foram a origem da criação de verdadeiras escolas de caligrafia. A escritura foi adaptada às diversas funções às quais ela devia responder. A arabização da administração sob o califa 'Abd al-Malik foi a origem de várias iniciativas para responder às exigências de legibilidade e de fiabilidade dos textos, tanto corânicos quanto administrativos.”*⁷³

No século X-IV, em Bagdá, um livreiro conhecido como Ibn al-Nadin escreveu um livro, o Fihrist [catálogo], que dá uma ideia do que circulava numa cidade como esta, talvez a maior da região islâmica naquele momento.

⁷⁰ Guesdon, 2002: 19.

⁷¹ “Califa - ‘O vicário’, ‘O substituto’, nos primeiros tempos do Islã, ‘Sucessor’ como titular do Profeta. “ Posteriormente se torna um título “fundado sobre um princípio dinástico centralizado”. Chebel, 2001, 81-82.

⁷² Ory, 2000: 369.

⁷³ Ory, 2000: 370.

“Ibn al Nadim: foi livreiro em Bagdá no século X, IV da hégira. Muito presente na cultura religiosa, filosófica e literária de sua época, deixou um catálogo comentado das obras que circulavam em Bagdá. Terminado em 987-377, este documento muito precioso nos dá uma imagem da vida cultural da época. Graças ele, conhecemos os títulos de um grande número de obras que não foram conservadas até nossos dias”⁷⁴.

“... Sabe-se pouca coisa de sua vida. Livreiro (warrak, aquele que copia e vende manuscritos, . . .) como seu pai, ele viveu em Baghdad (. . . dar al-Rum indica o bairro dos bizantinos em Baghdad), ele menciona às vezes uma estadia em Mossoul ... [e] o profundo conhecimento da lógica e das ciências dos gregos, dos persas e dos indianos. Ibn al-Nadim encontra entre eles [seus mestres] o filósofo cristão Ibn al-Khammar. Com estes homens, os quais nenhum era sunita ortodoxo, ele teve em comum uma grande admiração pela filosofia, em particular por Aristóteles e pelas ciências em geral, assim como uma grande visão da tolerância em matéria religiosa. Não escapou a seus biógrafos que ele era xiita;...[e] sua pertença aos Imamitas (duodecimanos)⁷⁵ é indicada por uma antipatia pelas doutrinas dos Ismaelianos⁷⁶ ...

O Fihrist que, após seu curto prefácio devia constituir um índice de todos os livros escritos em árabe por autores árabes e não-árabes, existe em duas redações ou recensões [comparações que se faz do texto de uma edição com a de edição anterior ou com o manuscrito], todas duas de 377/988; a mais longa contém dez ‘discursos’ (makalat), cujos seis primeiros tratavam dos livros relacionados aos assuntos islâmicos: 1) escrituras santas dos Muçulmanos, dos Judeus e dos Cristãos, com uma insistência especial sobre o Kur’an e as ciências corânicas; 2) Gramática e filologia; 3) história, genealogia e

⁷⁴ Lory, 2003:293-294.

⁷⁵ Duodecimanos são os partidários do décimo segundo imã, que aguardam a vinda do imã oculto. “Os xiitas duodecimanos ou imamitas reconhecem ... uma geração de doze imãs, os cinco últimos são procedentes de um outro filho de Já’far al-Sâdiq, Mûsâ al-Kâzîm (m. 799); o décimo segundo imã, Muhammad al-Mahdî, é “ocultado” desde 874 e deve retornar no fim dos tempos, no dia da Grande Ressurreição”. (al-qiyaama). Makariou, 2007: 140.

⁷⁶ Ismaelitas ou Ismaelianos: grupo xiita nascido clandestinamente durante a segunda metade do século VII – Século I, marcado por seu ativismo revolucionário contra o regime sunita dos Abássidas. Os ismaelitas cármatas chegaram a fundar um estado no norte da Arábia (de 907-295 a cerca de 1050-442).; os fatímidas instauraram um dinastia que reinou sobre o Egito e África do Norte (909-297 a 1193-589); os Nizaritas dominaram zonas inteiras do Irã ou da Síria a partir dos castelos fortes nos séculos XII-IV de XIII-V. O movimento ismaelita é notável por sua dimensão doutrinal muito elaborada, que inclui dados filosóficos gregos e sobretudo especulações gnósticas originais. Lory, 2003: 295-296.

questões de parentesco; 4) poesia; 5) teologia escolástica (*kalam*); 6) direito (*fikh*) e tradição. Os quatro últimos têm por objeto os assuntos não islâmicos: 7) filosofia e “ciências antigas”; 8) fábulas/ mitologia, magia, conjuração de sortes/ destinos; 9) doutrinas (*makalat*) de religiões não monoteístas (*Sabeus, Maniqueus e outros Dualistas, Hindus, Budistas e Chineses*); 10) alquimia.”⁷⁷

“. . . em sua qualidade de livreiro, *Ibn al-Nadim* se interessa primeiro e sobretudo pelos livros antes que pelos autores, tanto mais que já existiam livros tratando da biografia dos poetas, etc. Ele só dá os títulos das obras que ele mesmo viu ou das quais a existência lhe foi garantida por pessoas dignas de fé; ele indica às vezes as dimensões de um volume, sobretudo no capítulo dos poetas modernos onde ele dá para cada um deles número de páginas (de um formato dado e de um número de versos determinado) de seu *diwan*, a fim de evitar que um copista não engane seu cliente lhe vendendo um exemplar incompleto. Ele cita freqüentemente exemplares copiados por calígrafos célebres, notadamente por *Ibn al-Kufi, Ibn Mukla, Abu l-Tayyib, . . .*; ele assinala bibliófilos e o conteúdo de suas bibliotecas e fala de um leilão e do comércio de livros. No primeiro capítulo da obra ele trata do alfabeto de quatorze povos (árabes e não-árabes), de sua maneira de escrever, da pena e das diferentes espécies de papel.

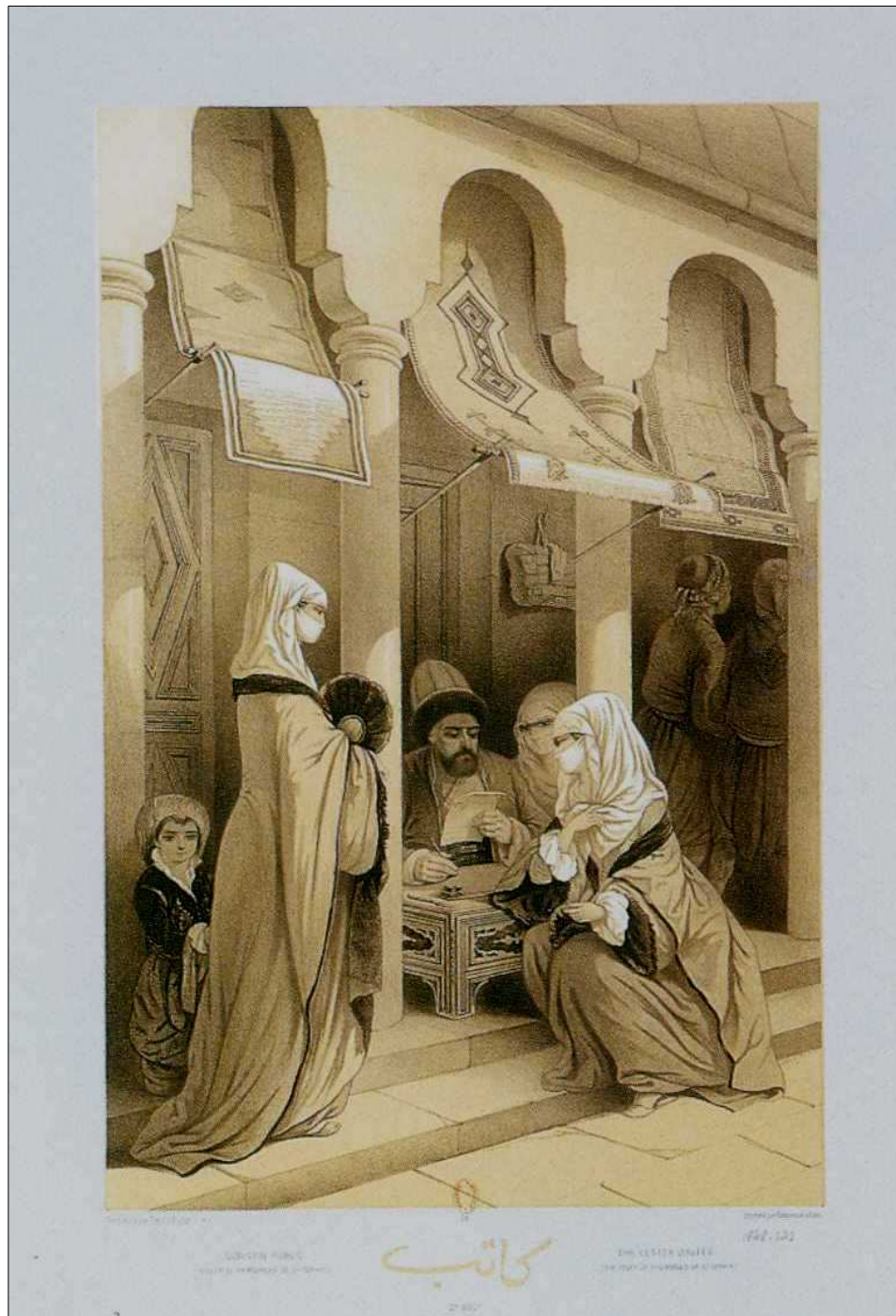
Como se trata da obra de um autor imamita, o *Fihrist* contém afirmações chocantes para um leitor ortodoxo como, por exemplo, a de que o Profeta recebeu a doutrina mutazilita por revelação divina . . .”⁷⁸

“*Fihrist* - O mais belo resultado da bibliografia islâmica que apareceu antes da adoção da tipografia nos países muçulmanos é o *Fihrist*. Seu autor, *Ibn al-Nadim*, livreiro (*warrak*) de Bagdad, compôs esta obra em 377/987-8, sob forma de história bibliográfica da literatura em dez livros: os seis primeiros tratavam dos “escritos islâmicos”, tais como *Kur’an*, gramática, história e belas-letas, poesia, filosofia escolástica e direito; as quatro outras se relacionam à filosofia e à ciência, as lendas e fábulas, às seitas e profissões de fé, e à alquimia. Cada livro comporta uma exposição sobre o nascimento e o desenvolvimento

⁷⁷ Encyclopédie de l’Islam – Tome III, 1990: 919.

⁷⁸ Encyclopédie de l’Islam – Tome III, 1990 : 920.

do estudo do sujeito tratado, uma lista de todos os escritos existentes sobre a questão e de detalhes bibliográficos sobre seus autores, desde as origens.”⁷⁹



80

⁷⁹ Encyclopédie de l'Islam, - Tomo I, 1991: 1233.

⁸⁰ Guesdon, 2002: 82. "Escritor público, Turquía. Século XIX [XIII]."

A caligrafia dos caracteres árabes foi e continua sendo muito estudada por autores ocidentais; encontrei muitos textos em línguas acessíveis durante o caminho dessa pesquisa – ressalto aqui o trabalho de Clément Huart, cônsul e intérprete da embaixada da França em Constantinopla no final do século XIV/ XIX, nome presente em várias obras consultadas sobre o tema, além de Auguste Herbin, indicação de Huart, com obra publicada em 1218/ 1803 - que permitiram pensar na sedução dessa técnica que assume um caráter artístico, independente dos suportes que a recebem, agindo para a persistência das culturas; pelo visual, pela imagem. Olhei e me detive no livro - o objeto -, nos textos árabes e persas, tentando buscar esses últimos, mas encontrando mais os primeiros. Essas culturas, árabe e persa, são originais e bem distintas entre si, como suas literaturas, que parecem estar unidas essencialmente pelos caracteres – o visível – e pela religião muçulmana – muito visível. Ambas são plenas do invisível como o que está aqui nesse texto que escrevo, onde procuro a escrita literária de autores motivadores, que nos acompanham, ensinadores do escrever que escreveram sem querer ensinar.

A técnica caligráfica segue algumas regras que Clement Huart descreveu em sua obra *Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient Musulman*, de 1908. E além dessas regras há outras observações feitas por escritores e viajantes que conheceram os calígrafos.

“Mir ‘Ali Heravi . . . descreve assim o lugar de trabalho do calígrafo . . . : ‘De portas abertas aos quatro lados, se senta de manhã virado para o leste, ao meio-dia e no fim da jornada, a oeste. Entretanto, no verão, é melhor até a tardinha na corrente de ar do pavilhão de baixo.’

E Chardin diz a propósito dos artesãos persas:

‘A observação que eu quero fazer em seguida sobre o método dos artesãos do oriente é que lhes são necessários poucos instrumentos para trabalhar. É seguramente uma coisa inacreditável em nosso país a facilidade com a qual esses trabalhadores se estabelecem e trabalham. A maior parte não tem loja nem estabelecimento. Eles vão trabalhar para todos onde quer que os mandem. Eles se põem num canto da sala, à flor do

chão ou sobre um tapete estragado e num momento se vê a bancada disposta e o operário sentado, tendo sua obra diante de si, trabalhando nela com as mãos.’ ⁸¹

“Os caracteres dos livros impressos, as caligrafias dos livros manuscritos e as manchas que os textos ocupam nas páginas desses livros identificam lugares, origens. Essas manchas configuram, intrinsecamente, um espaço com limites estabelecidos por regras e imposições, harmônicas ou não. Cultura, política e aspectos sociais podem ser identificados nas imagens das páginas; elas nos remetem aos seus criadores, às suas escolas de orientação. E a grupos políticos, representantes de lugares, que se apropriam dessas imagens que nos são impostas e expostas. Quando vejo um texto escrito com caracteres árabes, não importa o suporte no qual ele esteja grafado, penso em palavras que carregam consigo imagens que aludem à fé, à aridez; imagens monocromáticas do deserto que não consigo separar dos sentidos que me trazem a luz, as cores, o calor, os odores, os sabores. Poderia lembrar de apreensões, que eu já não tenho mas são despertadas na maioria das pessoas diariamente pelos noticiários televisivos ou impressos que enfatizam a violência presente nos países muçulmanos.

Nos textos escritos com o alfabeto cirílico, minha memória faz uma remissão imediata às imagens dos ícones do cristianismo russo, às imagens dos filmes de Andrei Tarkovski e Alexander Sokurov, e inevitavelmente às imagens que criei durante as minhas leituras de Dostoievski.

Quando vejo um texto escrito com letras góticas, não consigo evitar de pensar na Alemanha; mais ainda, em nazismo, na apropriação por seus seguidores das imagens arquetípicas que reforçavam o nacionalismo, as origens germânicas. As letras góticas, porém, foram desenvolvidas para a escrita alemã para aproveitar melhor o espaço para a organização do texto na página do livro, para aquelas enormes palavras compostas dessa língua; nem pensavam, suponho, em nacionalismo.

Num pequeno filme localizado no site de vídeos *You Tube*, quando em busca de algo sobre as caligrafias árabes e persas nos livros manuscritos para essa pesquisa, apareceram imagens agentes, primeiro de pessoas, que remetiam a um grande grupo:

⁸¹ Porter, 1992: 149.

orientais. Anônimos, estranhos estrangeiros escondidos sob um rótulo: árabes, muçulmanos, indianos. Os outros.

Depois apareceram a caligrafia e os caracteres, que também parecem assim, simplesmente pertencentes a um grande grupo, o dos árabes, embora tenham características que os ligam, geralmente, a lugares, escolas e linhas políticas e de pensamento dentro de um grupo maior, religioso ou étnico.

Esse filme, *O último calígrafo*, trata do que seria o último jornal elaborado manualmente em urdu. Segundo o Dicionário Houaiss, o urdu é “. . . *relativo a ou língua nacional da República Islâmica do Paquistão. É considerado por alguns, dialeto do hindi, do qual difere especialmente na língua escrita e literária, pois o urdu escrito possui muita influência do persa, enquanto o modelo literário do hindi foi o sânscrito; é escrita com caracteres árabes e persas*”⁸².

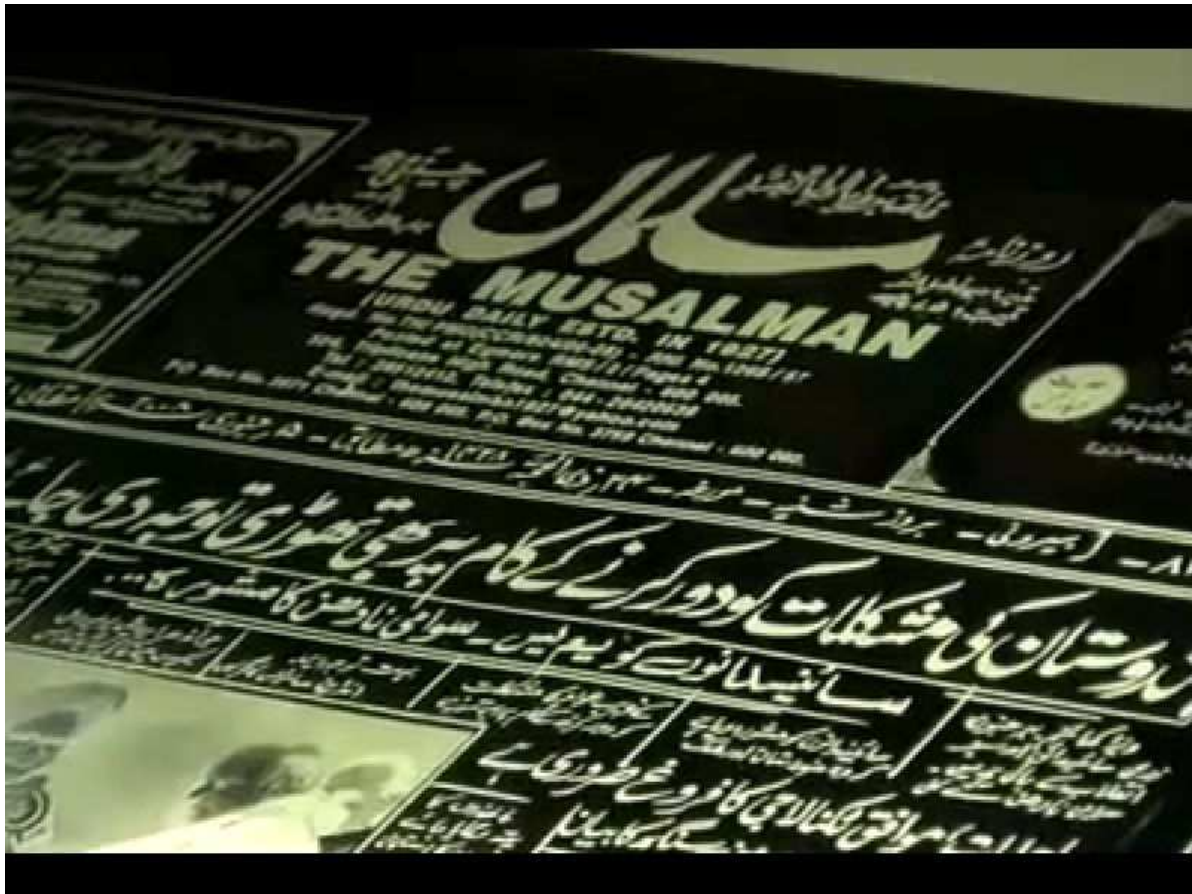
Aqueles textos não eram, então, árabes; mas as letras, sim. E se fosse um texto persa, também não poderia identificá-lo como tal, afinal não saberia estabelecer distinções entre as duas escrituras, que efetivamente têm diferenças embora sejam escritas com caracteres bem semelhantes, como o são suas culturas, seus povos. Tudo muito desconhecido para nós, ocidentais.”⁸³

⁸² Houaiss, 2009: 1909.

⁸³ Rodrigues, 2010: 1-3.



* Imagem extraída do filme “O último calígrafo”.



*

Essas dificuldades acontecem também nos livros que olhamos; os caracteres árabes que estão ali foram um refúgio da técnica caligráfica, tornada arte por alguns, já que *“proibindo a reprodução de seres animados, a religião muçulmana havia privado as artes plásticas de todo meio para desenvolver-se; só sobreviveram a arquitetura e as artes industriais; a escultura e a pintura, reduzidas à ornamentação, foram as humildes servidoras dos arquitetos. . . . continuou-se buscando a beleza das curvas elegantes, e a escritura árabe se converteu em um motivo de ornamentação, como os arabescos, de modo que se viam jarros decorados com letras isoladas que não formavam palavras que tivessem sentido algum; foi pois a beleza da letra em si o que deu origem a seu emprego como ornamento, independente do significado da palavra que, na maioria dos casos, é a razão de eleição dessa ou daquela inscrição.”*⁸⁴

* Imagem extraída do filme “O último calígrafo”.



*

Essa experiência visual – o filme *O Último Calígrafo* - traz uma característica distante dos nossos costumes de escrita: a ação em si, de escrever da direita para a esquerda. O cinema, uma técnica privilegiada de reprodução de imagens, consegue trazer um pouco da intensidade desses movimentos simples que nos parecem tão difíceis. Contudo, a leitura da descrição dos gestos fez que eu construísse imagens que me pareceram muito claras, intensas, detalhadas, em palavras de textos como o de Auguste Herbin: *Développemens des principes de la langue arabe moderne*, ..., publicado em 1803:

"Os Orientais, como nós o notamos na gramática, escrevem da direita para a esquerda: eles não conhecem de modo nenhum o uso de mesas, e é sobre seu joelho esquerdo ou sobre sua mão que eles escrevem. Esta maneira lhes parece mais cômoda, e ela o é efetivamente, sobretudo quando se quer escrever em grandes caracteres. Não é,

⁸⁴ Huart, 2004: 08.

* Imagem extraída do filme "O último calígrafo".

como entre nós, a mão que eles movimentam escrevendo; é o papel que eles fazem escorregar segundo os contornos que eles querem traçar; algumas vezes eles colocam sob seu papel um cartão um pouco maior que a mão, ou alguma coisa parecida, afim de o sustentar. Se usam uma folha grande, eles a rolam e a abrem à medida que preenchem o branco”⁸⁵.



86

⁸⁵ Herbin, 1803 : 225.

⁸⁶ Makariou, 2007:169. “*Shâh Abû al-Ma’âlî*”.

Pelas imagens dessas palavras, tendo os calígrafos de Herbin conhecido e incorporado - ou não - os hábitos ocidentais como o uso de mesas para escrever, parece que os gestos desses escribas, copistas, assim denominados por alguns autores como Huart e Herbin, se encontravam em algum lugar invisível, oculto entre as letras, as palavras e os seus espaços e aqueles entre as imagens do filme.



87

⁸⁷ Huart, 2004: 12. “Calígrafo trabalhando na posição tradicional. Diante dele, os instrumentos de escrita: tesouras, faca, pincel, pena, tinteiro e, provavelmente, uma pedra de afiar. De um manuscrito turco do século XVI [X]....”



88

⁸⁸ Barry: 2004, 6-7. "Pintor Turco... tradicionalmente atribuído a Bihzad... fim do século XVIII. Free Gallery of Art, Washington"

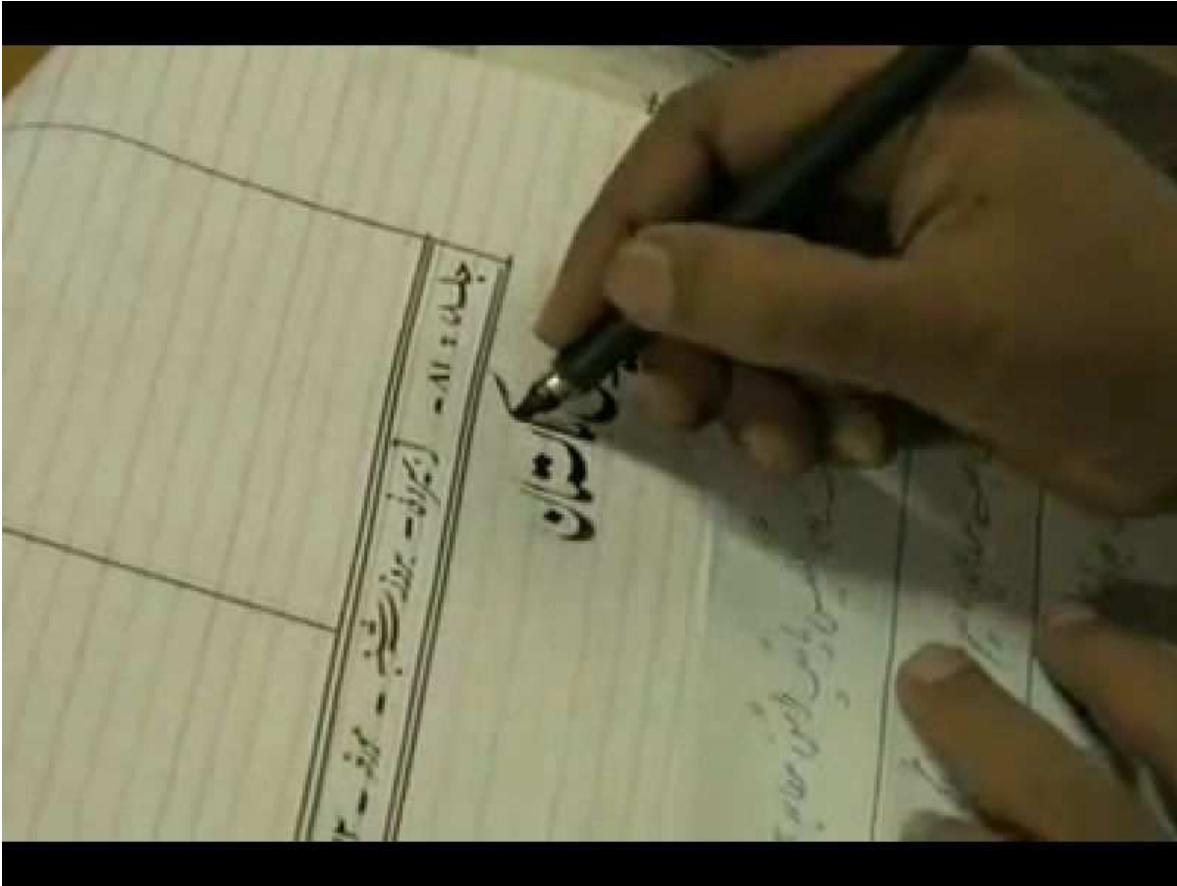
“O objetivo final dos sufis não é o conhecimento intelectual, mas a experiência existencial; e se eles, que sempre se esforçaram por ter presente que os livros não têm a menor utilidade para experimentar o mistério último, também escreveram um sem número de livros que em muitos casos não resultaram mais apaixonantes que os pusilânimes tratados de direito ou também de teologia por eles desprezados, de todo o modo sabiam que o importante não era ler as letras negras, mas ‘os espaços brancos entre linhas’, ou seja, captar o sentido interno das palavras, tal como era transmitido de geração em geração. Essa atitude faz que para o investigador científico do sufismo seja difícil fazer afirmações corretas, já que os feitos ‘históricos’ conhecidos pelo estudioso amiúde não tenham importância na tradição: o relevante é a mensagem do sufismo.”⁸⁹



90

⁸⁹ Schimmel, 2007: 11.

⁹⁰ Huart, 2004: 04. “Um jovem príncipe se instrui na arte da caligrafia. De um manuscrito indiano mongol, Akhlaq-i-Nasiri, ilustrado por Sanju para Akbar, o Grande, cerca de 1595 [1004].”



*

As regras descritas por Clément Huart, já comentadas de passagem, partem do uso do cálamo, que é a ferramenta original da escrita árabe. Na imagem anterior, do filme *O último calígrafo*, uma caneta é usada para imitá-lo. O pergaminho e o papiro foram usados como suportes para a escrita de textos, tornados livros, e há exemplos deles conservados até hoje em algumas coleções particulares, bem como em bibliotecas tradicionais como a Vaticana, em Roma, a Nacional da França, em Paris, a Chester Beatty, em Dublin, a Britânica, em Londres, a do Museu do Palácio Topkapi, em Istanbul, entre outras. Após o aparecimento do papel, entretanto, houve uma predominância deste na recepção da escrita nos livros produzidos no espaço dominado pela cultura muçulmana. “A história dos inícios do papel em Samarcanda, sob Ziyad b. Sâleh (m. 752) [135], é narrada por Sa’âlebi. Se sabe que na seqüência da batalha de Talas, em 751 [134], prisioneiros chineses ensinaram aos invasores a fabricação do papel. Entretanto, parecia que esses prisioneiros não tinham sido, na origem, trabalhadores especialistas nesta fabricação, mas que eles se contentaram

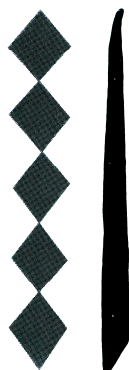
* Imagem extraída do filme “O último calígrafo”

em repetir o que tinham visto fazer no seu país. Isso explicaria talvez que os primeiros papéis “árabes” feitos em Samarcanda, contrariamente aos papéis chineses, tivessem junto velhos trapos misturados à polpa vegetal. É verossímil que os papeleiros de Samarcanda misturaram de início fibras tecidas, notadamente de linho, com outras fibras vegetais brutas, e aumentaram progressivamente a quantidade das primeiras. O Hodud al’alam narra que “há em Samarcanda um mosteiro de Maniques, chamado noqusak, onde se faz papel que se leva para todo o mundo”. O papel de Samarcanda permaneceria, até o século XVIII [XII], a referência como o melhor papel do Oriente.

No mundo árabe, o mais antigo fragmento de papel conservado, achado no Egito, data de 796-815 [180-200].”⁹¹

⁹¹ Porter, 1992: 23.

*“O canon ou escala de proporções nas escritas muçulmanas tem por base o ponto romboidal traçado pelo bico do cálamo, escrevendo obliquamente com um comprimento igual a sua largura.”*⁹² O ponto formado pelo bico do cálamo assume esse formato de romboide - um losango ou paralelogramo – ao tocar o papel que receberá o texto, devido ao corte em diagonal que a cana recebe ao ser preparada pelo calígrafo. Esse ponto criado se reproduzirá tantas vezes quantas forem necessárias, de acordo com o tipo de caligrafia e seu fim. O ponto será uma unidade de medida memorizada e utilizada pelo calígrafo ao escrever as letras, principalmente o *alif*, que servirá como um módulo.

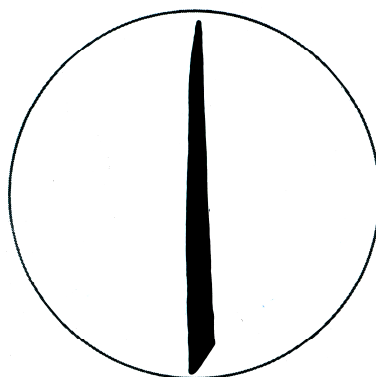


93

*“A letra “Alif”, primeira letra do alfabeto, é utilizada como módulo. Seu comprimento é medido pelos pontos formados pela aplicação do bico do cálamo. As partes arredondadas das letras devem se inscrever num círculo cujo diâmetro é fixado segundo um certo número de pontos em função do estilo caligráfico”*⁹⁴

⁹² Huart, 2004: 29.

⁹³ Imagem extraída de Khatibi, 2001: 47. O *Alif* acompanhado de pontos que servem como unidade de medida.



95

“A escrita árabe, como de resto também a hebraica, descobre o seu natural meio de redação no cálamo (qalam), pena tratada de uma secção de cana oportunamente cortada. Esta é tirada de um canavial comum (cana comum ou cana de pântano - . . . -, espalhada ao longo das margens dos cursos d’água) (figura 1), ou dos mais sutis caules de gramíneas ou de rosa.

Os cálamos têm, portanto, diâmetros muito variados, de um par de milímetros a alguns centímetros. Cálamos com a ponta mais larga podem ser tirados de ripas de madeira macia.

Uma vez cortado na secção necessária, ao longo de cerca de vinte e quatro centímetros, o caniço é deixado cair sobre uma superfície dura. Percebe-se assim, pelo som que produz, se é boa, sem fendas, sem fissurações.

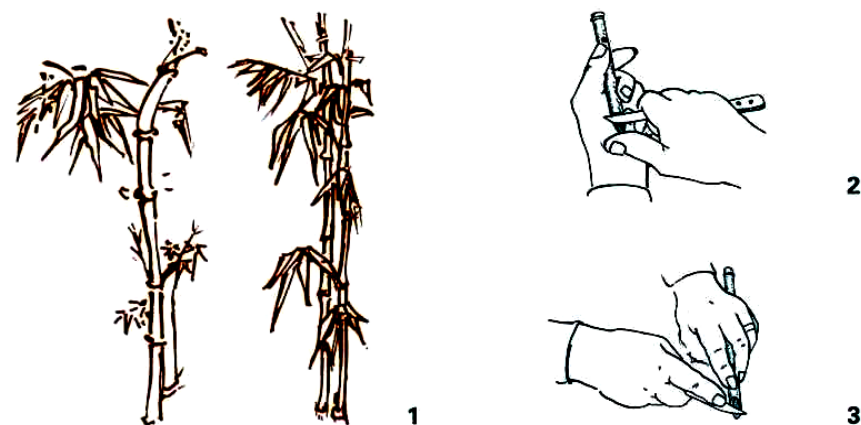
Corta-se depois o bico com uma lâmina direita, sutil e bem cortante, uma espécie de navalha. O corte parte do corpo para a ponta, com uma leve curvatura côncava (figura 2). A ponta torna-se achatada por todos os lados, em forma de bico; depois se opera o corte oblíquo do bico apoiando-se o caniço sobre a superfície adequada (figura 3). Enfim se fende o bico em sentido vertical, segundo uma oportuna proporção das partes (ou a metade, ou dois terços, etc.) Os vários modos de cortar o bico do cálamo se prestam, com efeito, a variações caligráficas. Pode-se dizer que para cada caractere há uma inclinação própria (figura 4).

⁹⁴ Khatibi, 2001: 46.

⁹⁵ Imagem extraída de Khatibi, 2001: 46. Primeira letra do alfabeto árabe: *Alif*.

O tinteiro tem no interior uma meada de retalhos de seda, ou um copo de lã, ou uma esponjinha, a fim de que tingindo a ponta do cálamo esta absorva uma quantidade de tinta não excessiva e além disso não bata contra a base do tinteiro e se altere.

O termo qalam (plural âqlâm) deriva do radical Q-L-M, que dá o verbo de primeira forma qalama: cortar, podar. É também o apelido da nonagésima sexta Sûra do Corão (al`Alaq: o coágulo de sangue), conforme o quarto versículo: Âlladhî allama biâ27/Qalam (Aquele que ensinou com o cálamo).”⁹⁶



Figuras 1, 2 e 3.⁹⁷

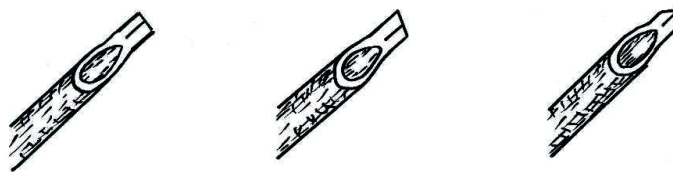


Figura 4.⁹⁸

⁹⁶ Mandel Khan, 2010: 22-23.

⁹⁷ Imagem extraída de: Mandel Khân, 2010: 22.

⁹⁸ Imagen extraída de: Mandel Khân, 2010: 23.

Esses bicos de cálamos são usados para diferentes tipos de escrita. O primeiro para as escritas *naskh*, *thuluth*, *thuluth jali*, *ijaza* e *diwani*; o segundo, para as escritas *kûfî*, *riqâ* e *fârsî*; o terceiro para a escrita *maghrebine*.⁹⁹ Dentre essas escritas, algumas são citadas com maior frequência pelos autores consultados, que admitem a existência de uma variedade bem mais extensa. Porém, há uma concordância de que “. . . *devemos instituir uma tipologia maior. Tipologia baseada sobre sete estilos e revelando uma continuidade importante. Essas são: a kûfî, a thuluth, a naskhi, a andalusi-maghribi, a riq^a, a diwâni, a ta^lîq (ou fârsi).*”¹⁰⁰



“Preparo para a escrita: o copista corta seu cálamo . . .”¹⁰¹

⁹⁹ Mandel Khân, 2010: 23.

¹⁰⁰ Khatibi, 2001: 78.

¹⁰¹ Imagem e texto extraídos de Guesdon, 2002: 54.

A 96ª Sura do Alcorão, nos seus cinco primeiros versículos, alude à leitura, à criação, ao ensino, ao cálamo:

- “1. Lê, em nome do teu Senhor Que criou;
2. Criou o homem de algo que se agarra.¹⁰²
3. Lê, que o teu Senhor é Generosíssimo,
4. Que ensinou através do cálamo,
5. Ensinou ao homem o que este não sabia.”¹⁰³



“... e o mergulha na tinta.”¹⁰⁴

¹⁰² Esse versículo tem outra tradução: “cria o homem de uma gota de sangue”, em Jambet, 2003:36.

¹⁰³ Alcorão, 1994: 739-740.

¹⁰⁴ Imagem e texto extraídos de Guesdon, 2002: 55.

Sobre o quarto versículo da 96ª Sura do Alcorão, intitulada *Al'Alac* (O Coágulo), reproduzo uma nota esclarecedora trazida pelo professor Samir El Hayek em sua tradução do Alcorão para o português:

“Os símbolos de uma revelação permanente são o cálamo místico e o Registro místico. As palavras que traduzem “ensino” e “conhecimento” possuem a mesma raiz. Numa tradução, é impossível produzir-se uma completa harmonia orquestral para as palavras ler, ensinar, cálamo (que implicam em leitura, escrita, livro, estudo, pesquisa); “conhecimento” (que inclui ciência, conscientização de si mesmo, compreensão espiritual); e “proclamar” (um significado alternativo da palavra “ler”). Tal proclamação ou leitura implica não somente no dever de proclamar a mensagem de Deus, intrínseco à missão, mas também no dever de promulgar, e amplamente disseminar a Verdade, por entre todos os que a possam compreender.”¹⁰⁵

E o cálamo aparece mais uma vez no Alcorão, dando nome a uma outra Sura, a 68ª, que se inicia assim: *“1. Nun. Pelo cálamo e pelo que com ele escrevem, . . .”*, e que teve duas notas do tradutor, descritas a seguir:

“Nun, pode significar um peixe ou um tinteiro, ou pode ser a letra n, do alfabeto árabe. No último caso, deve referir-se a ambos os significados. . . .”

“O cálamo e a escrita são as bases simbólicas da revelação para o homem. O juramento, pelo cálamo, descarta a irreverente acusação de que o mensageiro de Deus estava possesso. Pois ele pronunciou palavras de poder, sem incoerência, cheias de significado e, por intermédio da escrita do cálamo, esse significado revelou-se em inumeráveis aspectos para incontáveis gerações.”¹⁰⁶

O cálamo é lembrado por Ibn ‘Arabi na sua obra *Iluminaciones de La Meca* em alusões ao conhecimento através de palavras como destino, tábua, e alma universal. A edição consultada possui apenas o prefácio e dois capítulos traduzidos da obra original, que segundo o tradutor e editor Victor Pallejá de Bustinza: *“. . . abarca mais duas mil páginas em grande formato, ou seja, mais de dez mil páginas no caso de serem traduzidas a*

¹⁰⁵ Alcorão, 1994: 740, nota 1902.

¹⁰⁶ Alcorão, 1994: 670, notas 1702-1703.

qualquer língua romance” E alerta sobre o texto: “Quanto ao texto em si, Ibn ‘Arabi é um escritor difícil ao extremo, sua língua[gem] é densa e sutil, combinando uma grande capacidade alusiva com o emprego da linguagem técnica sufi... Este tipo de literatura requer o conhecimento profundo do Alcorão, assim como das tradições e ciências afins.”¹⁰⁷

A relevância esotérica do Cálamo é explicada por Pallejá de Bustinza, que ressalta a analogia deste e das letras, palavras, etc, com a criação: “A rememoração do Gênesis é um motivo de manifestação, em linguagem simbólica, do processo que leva desde o Intelecto primeiro, o ‘Calamo’, até Adão, o verdadeiro propósito da criação... cada criatura é uma ‘letra’ de Deus, um ser compõe uma ‘palavra’, o curso de seu destino é uma ‘frase’ e cada mundo é um ‘livro’.”¹⁰⁸ Eis então a escrita de Ibn ‘Arabi a respeito do Cálamo:

“Então comecei a discorrer na língua dos sábios. E disse, aludindo a ele – Deus o bendiga e o salve! -: «Louvo àquele que faz descer sobre ti o ‘Livro oculto’, que ‘só tocam os que se purificaram’ (56:78-79). [Aquele] que fez descer tua bela maneira de ser e a incomparável santidade de teu caráter, disse na sura Nun: ‘Em Nome de Deus, o Clemente, o Misericordioso. Nun. Pelo Cálamo¹⁰⁹ e o que esses inscrevem! Por uma graça de teu Senhor não eras um possesso. Tu terás uma recompensa isenta de censuras. Tu tens um caráter magnífico. Verás e verão’» (68:1-5).

Logo, mergulhou o Cálamo da Vontade na tinta da Ciência e traçou com a Mão Direita da Predestinação divina, na Tábua Guardada¹¹⁰ e Preservada, tudo o que foi, tudo o que é e tudo o que será, das coisas que, se quisesse – e Ele não o quis -, teriam sido como são segundo Seu Decreto conhecido e sopesado, e Sua Ciência generosa e atesourada. «Glória a teu Senhor, o Senhor Todo Poderoso, por cima do que Lhe atribuem(37:180)...»

A primeira expressão que escreveu o Cálamo Sublime antes de qualquer outra foi: «Certamente por tua causa, quero criar, oh, Muhammad!, o mundo que será teu Reino»

¹⁰⁷ Pallejá de Bustinza, in Ibn ‘Arabi: 2005: 19.

¹⁰⁸ Pallejá de Bustinza, in Ibn ‘Arabi: 2005: 20.

¹⁰⁹ Cálamo (*qalam*) O Cálamo supremo, com o que Deus escreve os destinos na Tábua Guardada (*al-lawh al-mahfuz*). Corresponde à “Alma Universal”. Pallejá de Bustinza, in Ibn ‘Arabi: 2005: 103.

¹¹⁰ Tábua (*lawh*) A Tábua Guardada recebe a anotação do decreto do destino e preserva as essências dos seres. É o símbolo da Alma universal. Pallejá de Bustinza, in Ibn ‘Arabi: 2005:108.

«Assim pois, criei a substância da água (yawhar al-ma´)¹¹¹ A criei no exterior do Véu Inviolável do Todo Poderoso, enquanto Eu sigo «tal como era – ‘pois nada havia comigo’ – na Nuvem¹¹²». Criou a Água – exaltado seja! – em estado de orvalho congelado, como uma pérola¹¹³, por sua redondez e brancura. Pôs nela, em potência, as essências dos corpos e dos imprevistos.”¹¹⁴ E em mais uma alusão à relação do cálamo com a criação, Jambet escreve: “E a surata persegue, ao ritmo das assonâncias: «criou o homem de um coágulo de sangue» . . . e mais adiante «Ele que ensina pelo Cálamo.» O Senhor se manifesta na dupla potência de criar e de escrever, sobre a Tábua preservada que é o mundo da alma, pelo cálamo eterno que é a soma das Inteligências e das potências arcangélicas. O homem «que não sabia» recebe o ensinamento, do qual o sujeito único é Deus, aquele que «faz saber» (‘allama).”¹¹⁵

Os principais tipos de escritas, dos quais derivam outros, são: *kûfi*, *naskhi*, *thuluth*, *diwâni*, *riqâ*, *talîq* (ou *farsi*) e *maghrebine*.

¹¹¹(Se trata da água primordial – ou semente universal – segundo o relato da criação (21:30). Pallejá de Bustinza, in Ibn ‘Arabi: 2005: 44 nota 50.

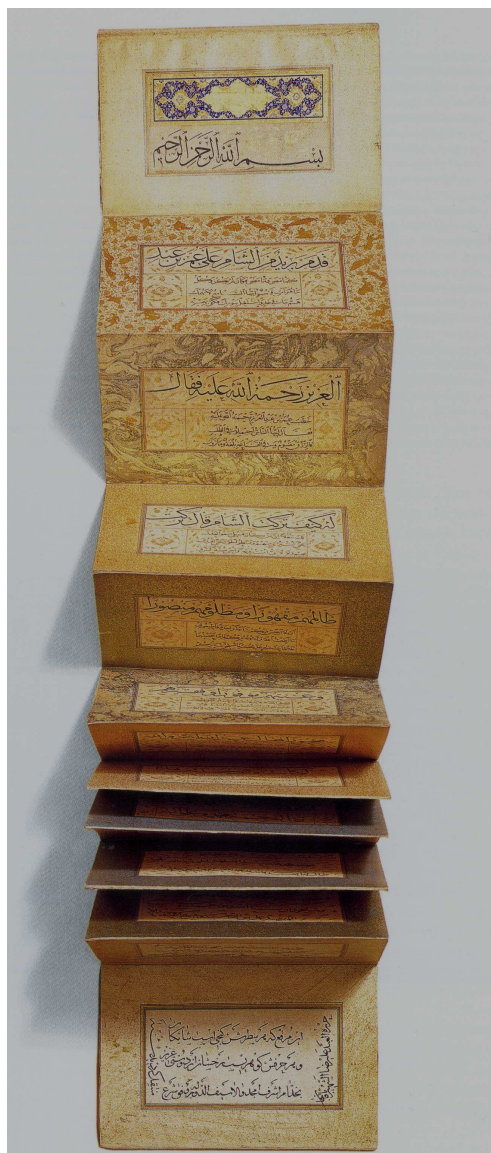
¹¹² Nuvem (*al-‘ama*) Se trata do existente mais próximo a Deus. Seu estado é descrito como o de uma “fina neblina” (*sahab raqiq*) porém já diferenciada. A fonte canônica é: “Lhe foi perguntado, ao Profeta – Deus lhe bendiga e lhe salve! – Onde estava nosso Senhor antes de criar a criação? E respondeu: ‘Na Nuvem . . .’ ” Pallejá de Bustinza, in Ibn ‘Arabi: 2005: 104.

¹¹³ Lit. “pérola, jóia, substância”. Em referência à Pérola Branca (*al-durr al-bayda´*), primeira substância criada que se identifica com o intelecto primeiro e o Cálamo. Se encontra no interior do Trono como linha divisória da realidade da Nuvem. Pallejá de Bustinza, in Ibn ‘Arabi: 2005: 44, nota 52.

¹¹⁴ Ibn ‘Arabi. 2005: 43-44 .

¹¹⁵ Jambet, 2003: 36.

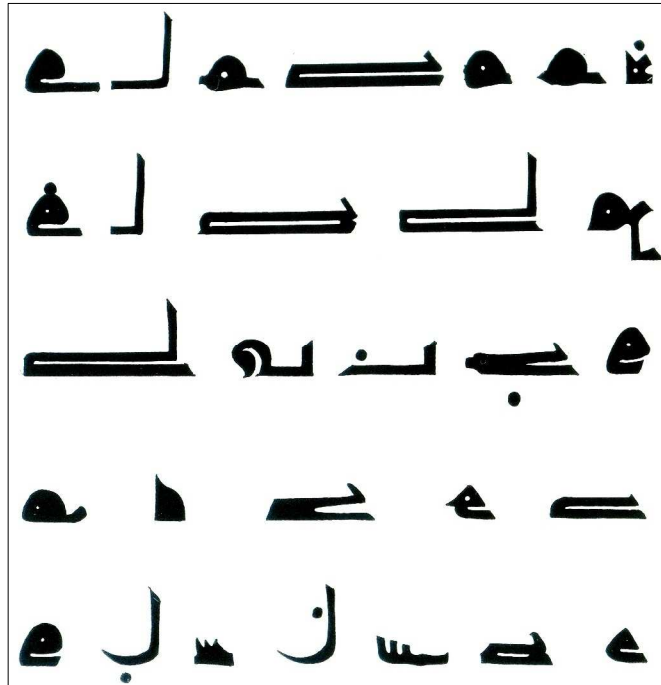
“O termo árabe *muraqqa*’ (literalmente «remendado») designa álbuns constituídos na origem de coleções de fragmentos (*qita’a*) de caligrafias ou de pinturas, muito comuns propalados na Turquia, no Irã e na Índia. . . . As peças caligrafadas se apresentam na maioria das vezes sob a forma de um retângulo, disposto verticalmente ou horizontalmente, o texto sendo copiado sobre uma só face.”¹¹⁶



117

¹¹⁶ Guesdon, 2002: 80.

¹¹⁷ Imagem extraída de Guesdon, 2002: 51. “*Muraqqa*’ (Álbum). Irã, final do século XVI [X]”



118

“O kûfi arcaico era particularmente difícil de decifrar: não vocalização, tendência a dar às letras diferentes uma forma sistematicamente próxima.

O kûfi e o naskhi foram reciprocamente influenciados. Assim aparece no meio do século IV da Hégira (século X) um kûfi inclinado. Mas todos os manuscritos do Corão anterior a este período são em kûfi antigo.

É um estilo irrepreensível, que provoca todas as metamorfoses ao ser posto à prova. Sua...construção geométrica, fundada sobre elementos angulosos, se adapta a todos os espaços e a todas as matérias: de um...tecido até os monumentos...deixados por Tamerlão em Samarcanda.”¹¹⁹

¹¹⁸ Imagem extraída de Khatibi, 2001: 79. Caligrafia Cúfica Arcaica.

¹¹⁹ Khatibi, 2001: 78-79.



120

“O cúfico é um estilo originário da cidade iraquiana de Koûfa...[e] passa por ser o primeiro estilo árabe conhecido. ...em alguns manuscritos esotéricos, se acha um cúfico tão geometrizado que se torna ilegível. Os decoradores o utilizam sobretudo sob forma de anagramas e motivos ornamentais que eles põem diante dos salões, sobre os minbars¹²¹ e cada vez mais sobre as coberturas de livros.”¹²²

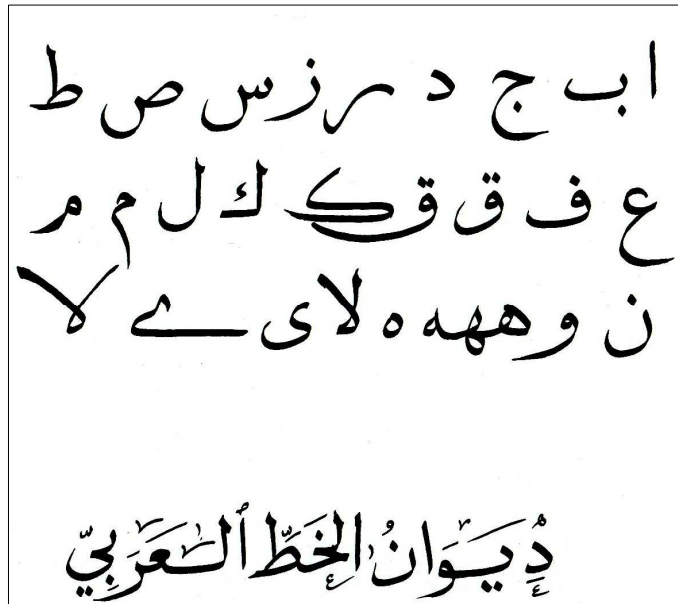
“...desde o início do Islã o kufi era a escritura hierática dominante, seguramente reproduzida por procedimento artesanal. Os códigos antigos não mencionam nenhum código para a transcrever, malgrado sua importância e a variedade de suas formas regionais.”¹²³

¹²⁰ Imagem extraída de Khatibi, 2001: 78. Caligrafia Cúfica.

¹²¹ Local na Mesquita de onde são feitos anúncios solenes ou sermões à comunidade muçulmana.

¹²² Chebel, 2002: 269.

¹²³ Khatibi, 2001: 78.



124

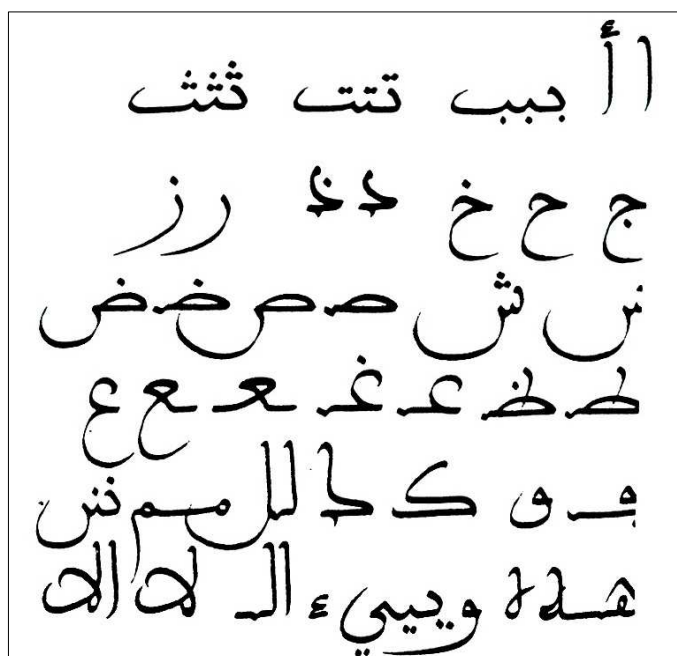
“O naskhi deve seu nome a seu gesto estenográfico. Durante o grande período abássida, servia igualmente à transcrição dos textos traduzidos do siríaco, do grego, do indiano e do persa. Decisivo pois na elaboração do saber clássico e do trabalho administrativo da burocracia. O naskhi acolheu em si uma proliferação de saberes e marcou os estilos das escritas turca e persa.”¹²⁵

“...a escritura nouskî [naskhi] é de Mossul, uma cidade do norte do Iraque... Hoje, a escritura cursiva é a que utilizam os jornais.”¹²⁶

¹²⁴ Imagem extraída de Khatibi, 2001: 79. Caligrafia Naskhi.

¹²⁵ Khatibi, 2001: 79.

¹²⁶ Chebel, 2002: 270.



127

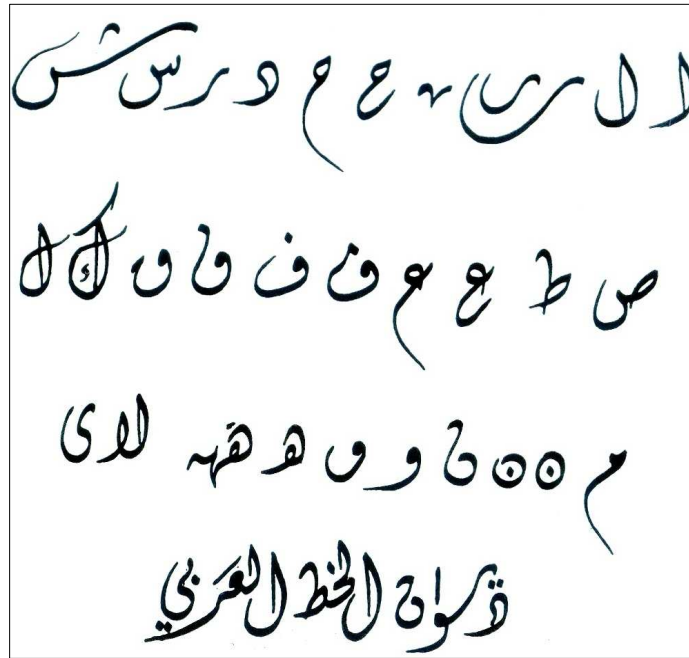
“O andalûsi-maghrîbi é menos conhecido, mais repelida pelos Turcos, Persas e Árabes do Oriente. ...designamos por esse nome todos os estilos que se propagaram na África do Norte, na Espanha muçulmana e numa parte da África Negra. Se conhece na história do estado árabe a importância de Qayrawân [Kairouan, na Tunísia], (fundada em 670 [50]) e o papel representado pela dinastia dos Aglabitas (800-909) [184-297 - dinastia árabe que reinou no norte da África]. A autonomização bastante rápida do Oeste foi marcada por uma cultura original, atingindo seu apogeu na Andaluzia.”¹²⁸

“O Maghrébi... Aparecido em torno do século IX [III] em Kairouan, chamado também Cortobi ou Ifriqi, o meghrébi se reconhece facilmente pelas grande curvas que descem sob a linha...”¹²⁹

¹²⁷ Imagem extraída de Khatibi, 2001: 82. Caligrafia Andalusí- Maghrîbi, ou maghrebina.

¹²⁸ Khatibi, 2001: 79.

¹²⁹ Chebel, 2002: 269.



130

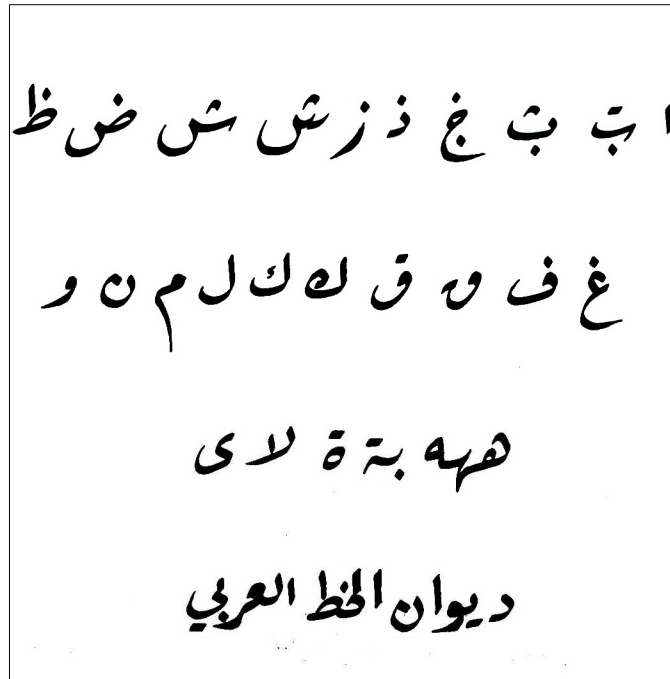
“Os Turcos otomanos inventaram vários estilos, impressos pelo selo imperial. Em primeiro lugar o... diwâni, termo persa que emprestou do francês duas palavras bem diferentes, divan [divã] e douane [alfândega]. O diwâni apareceu depois de 857 da Hégira (1453)... É, por excelência, a arte da chancelaria e da potência oficial.”¹³¹

“Mais arredondada que o talîq persa, esta caligrafia se distingue pelos reagrupamentos de algumas letras, até de algumas palavras, e pelo aspecto aracniano de seu encadeamento.”¹³²

¹³⁰ Imagem extraída de Khatibi, 2001: 80. Caligrafia Diwâni.

¹³¹ Khatibi, 2001: 81.

¹³² Chebel, 2002: 271.



133

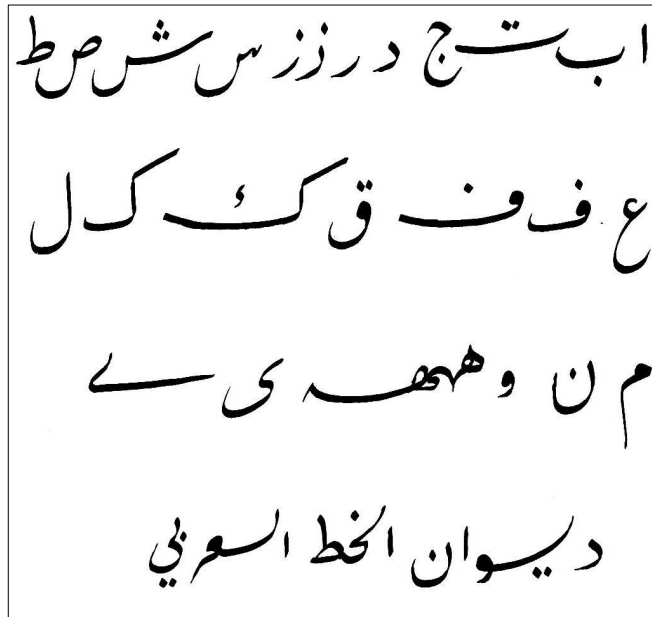
“A riq’a é a outra grande escritura turca, teve sua expansão com a dominação turca. Documentos de 886 da hégira (1481). Escritura fértil, espessa, e fora das linhas direitas,.. Ela é caracterizada também por colchetes redondos no nível da cauda e ou da cabeça.”¹³⁴

“...é utilizada hoje em numerosos jornais egípcios e libaneses. Esse grafismo apresenta com efeito uma economia de traçado e floreados simplificados que lhe permitem encontrar mais facilmente seu lugar nos tipos dos tipógrafos e dos impressores.”¹³⁵

¹³³ Imagem extraída de Khatibi, 2001: 80. Caligrafia Riq’a

¹³⁴ Khatibi, 2001: 81.

¹³⁵ Chebel, 2002: 271.



136

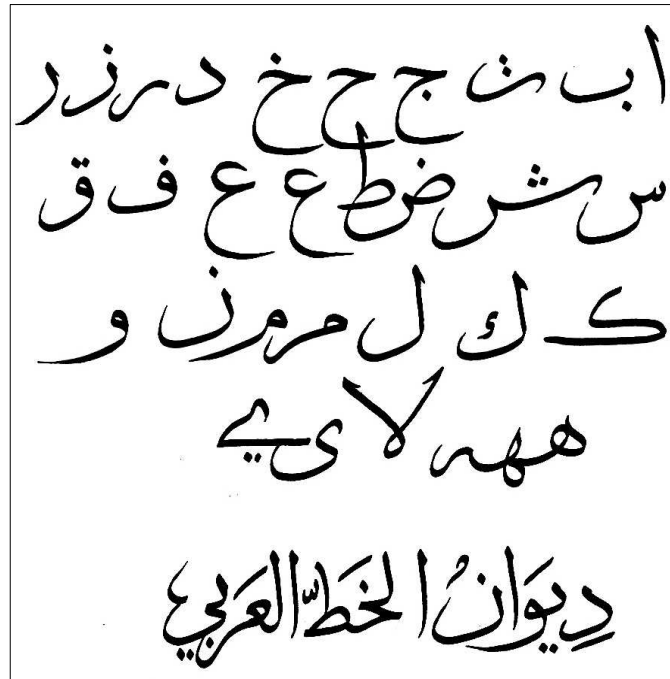
“A escritura persa se impõe à língua árabe com uma sutileza... O pahlavi [língua iraniana usada até o século XI IV], que salientava um sistema lingüístico diferente, precisava de adaptações como, por exemplo, juntar pontos diacríticos a algumas letras para completar o alfabeto persa... O talîq é a arquitetura... de uma tal adaptação... Ele utiliza na mesma letra um traço mais ou menos denso e prolonga... algumas letras finais.”¹³⁷

À margem do mundo árabe, na Pérsia, mas também na Turquia, se desenvolveram estilos caligráficos específicos de uma grande beleza formal... entre eles e em primeiro lugar o estilo talîq (dito igualmente escritura persa). Escritura inclinada, avançando no nível das linhas...”¹³⁸

¹³⁶ Imagem extraída de Khatibi, 2001: 81. Caligrafia Talīq.

¹³⁷ Khatibi, 2001: 82.

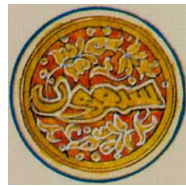
¹³⁸ Chebel, 2002: 271.



139

“...esse estilo [o Thuluth] decora os títulos das suratas e se funda nos arabescos da arquitetura.”¹⁴⁰

“...é uma escritura cursiva de um refinamento e de uma elegância que se poderia qualificar de «clássicos»... Utilizado pelos copistas para a transcrição do Santo Corão,... é sofisticado, sem ser hermético, flexível sem exagero, equilibrado no seu traçado e harmonioso na sua evolução.”¹⁴¹



142

¹³⁹ Imagem extraída de Khatibi, 2001: 88. Escrita Thuluth.

¹⁴⁰ Khatibi, 2001: 79.

¹⁴¹ Chebel, 2002: 269.

¹⁴² Extraída de Lings, 2005: fragmento da imagem 77.

Nas páginas dos livros persas persistem visualmente sinais particulares. Nos livros árabes as marcas que apresentei foram as das reproduções dos Alcorões, que se mantiveram nos livros profanos. Os outros olhares aos quais me refiro e que tendem a serem irregulares, são aqueles dirigidos para as miniaturas que acompanham os textos nas páginas dos livros manuscritos persas; essas irregularidades – irregulares para nós, ocidentais, conduzidos por séculos da educação visual da perspectiva convencional – causam uma sensação inicial de estranheza, de desconforto, adjetivos nos quais penso positivamente, já que a partir dessas sensações tento descobrir, quero criar, quero escrever sobre elas. Ou somente pensar. Num livro publicado em 1992, o *Peinture et Arts du Livre*, Yves Porter parece concordar com essa opinião na sua pergunta final do parágrafo que reproduzo a seguir, ainda que ao lermos o texto completo ele pareça se referir mais especificamente a detalhes técnicos do livro persa. Ele escreve:

“O raciocínio inicial, a partir do qual se construiu este estudo, era o seguinte: como um artista do século 20, estrangeiro ao mundo iraniano, poderia pintar miniaturas persas? Uma primeira resposta parece evidente: copiando conforme um modelo. O artista toma seus pincéis, abre seu livro de pintura persa em uma página escolhida e se prepara para começar a cópia. Mas por onde começar?”¹⁴³

Penso então nessa pergunta como a minha pergunta ao olhar para uma imagem persa, reprodução de uma passagem literária, geralmente uma gesta, profana ou religiosa.

No início de um capítulo de um outro livro, *La peinture persane, une introduction*, Oleg Grabar trata da estranheza causada pelas pinturas contidas nos manuscritos persas e escreve que: “. . . os sujeitos desta pintura são, por assim dizer, desconhecidos fora do ar cultural iraniano e . . . muitos são difíceis de identificar sem uma grande familiaridade com todo um mundo de fontes escritas e orais, familiaridade adquirida, se é verdade que estas práticas continuem ainda, nas escolas primárias e secundárias ou, [se] muito, nos meios sociais tradicionais.”¹⁴⁴

¹⁴³ Porter, 1992: 9.

¹⁴⁴ Grabar, 1999: 95.



145

¹⁴⁵ Grabar, 2000: 55. “Junayd, O casamento de Humay e Humayun, do Divan de Khwaju Kirmani, 1396 [799], British Library, Londres... composição com a cor vermelha dominante na qual todos os episódios de um casamento, da consumação sexual à dança, são igualmente descritos ou simbolizados.”

Além da sensação de estranheza ou desconforto, acrescento outra, a de que esse mundo de imagens concentradas nos diz coisas que seria necessário escrever em várias páginas. Ou não diz, se não houver um ensinador, um livro, que tenha iniciado o leitor.

“Qual[quer] que tenha sido a inspiração imediata de cada miniatura, não há dúvida de que a sua vasta maioria de temas é proveniente da poesia épica.”¹⁴⁶

Na busca das imagens contidas nos livros manuscritos persas, passagens do *Shaname* ou Livro dos Reis do poeta Firdousi estão em todos os catálogos estudados e algumas reproduzo aqui.

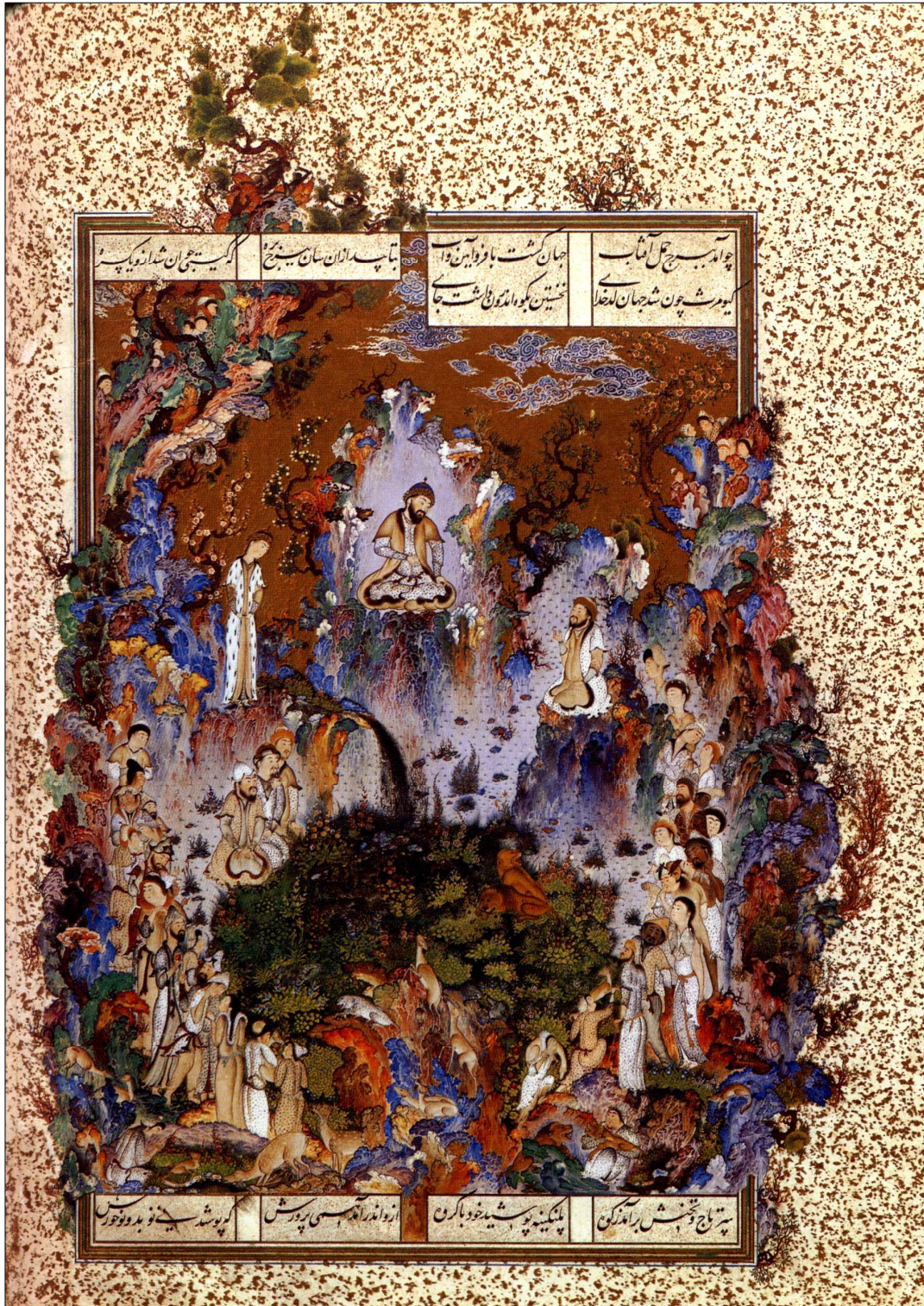
“Desde o início, o conhecimento do Shahname simboliza a aculturação islamo-iraniana pelos guerreiros, primeiro turcos, depois mongóis, que fundaram todas as dinastias (ou quase) da Ásia ocidental e meridional. Em torno de 1300 [700] em particular, os Ikhanidas foram os inspiradores de uma verdadeira renovação de interesse pela obra-prima de Firdousi e a consagraram como fonte principal de imagens da arte iraniana. . . .

O «Livro dos Reis» é uma história do Irã que começa com Gayomars, o primeiro rei reinando sobre uma Terra paradisíaca, passa por uma série cronológica de reis míticos, depois narra as aventuras de grandes heróis como Zal, Rustam, Isfendiyar e Afrasiyab, regressando outra vez à história com Dario, o último dos Aquêmidas, e Alexandre o Grande, antes de passar enfim aos Sassânidas, tendo saltado toda referência aos Partas. O livro para com o desaparecimento destes últimos na época dos confrontos sanguinários no Khorassan. As próprias palavras de Firdousi explicam o fim do percurso épico: «A era de Omar (o segundo califa muçulmano) terminara: ela trazia uma religião nova e substituía o trono pela carne.»¹⁴⁷

As miniaturas feitas a partir do século XVI X apresentam uma estética um pouco diferenciada, que extravasa os traços principais, invisíveis.

¹⁴⁶ Grabar, 1999: 110.

¹⁴⁷ Grabar, 1999: 112-113.



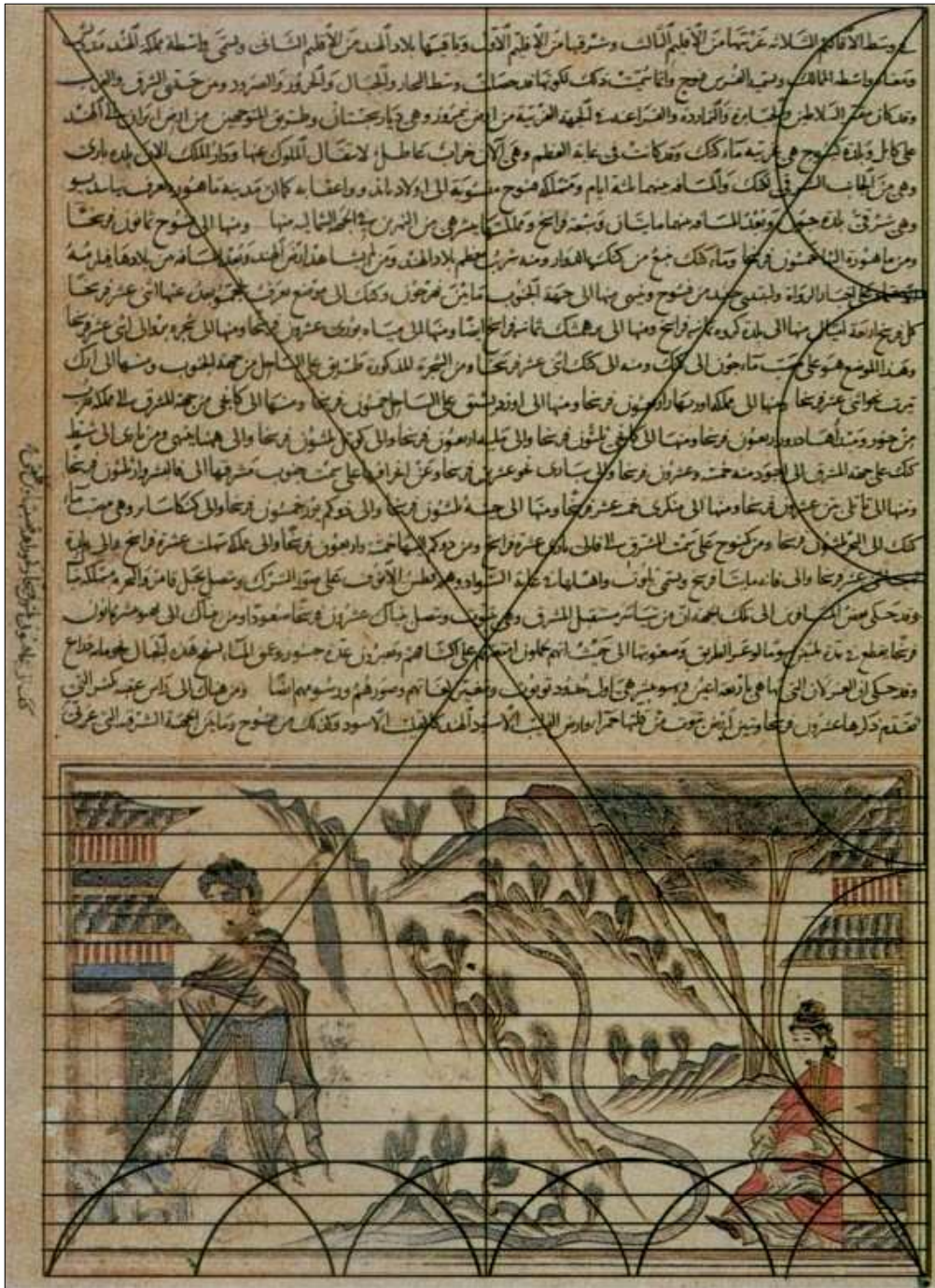
¹⁴⁸ Grabar, 2000: 138. "Sultan Muhammad, A Corte de Gayomars, do Shâhnâme de Shah Tahmasp 1525-35 [932-942], Príncipe e Princesa Sadruddin Aga Khan Collection"

Além das imagens que acompanham os textos, a disposição de ambos nas páginas merecem um olhar cuidadoso pela singularidade que carregam consigo. Yves Porter aborda a paginação dos livros manuscritos persas ao escrever que “*o calígrafo ou o mestre da obra decide o mastar ou pautado. Este pautado comandará o conjunto da obra, quer dizer, o espaçamento das linhas e das colunas e a partir daí, as variações de paginação, o lugar das ilustrações e das iluminuras, e até a forma do pautado. . . . O mastar dá a unidade e a harmonia a um manuscrito.*”¹⁴⁹ Parece haver um cuidado especial do copista com as proporções e a estética da página, na construção e no estabelecimento das medidas. As imagens a seguir foram extraídas de um artigo de Porter no qual ele seleciona alguns tipos de *mastar*; provavelmente a seleção é arbitrária – escolhas precisam ser feitas num trabalho acadêmico – pois parece não haver uma forma definitiva de distribuição do traçado, já que diversas escolas de calígrafos e pintores foram estudadas pelo autor, além de fontes que tratam do assunto. Mas essa dificuldade em estabelecer uma regra definitiva para o pautado provavelmente é consequência, também, do próprio fazer artístico, e aqui tomo a liberdade de esperar algum tipo de liberdade pelo artista, ainda que controlada. As palavras de Porter podem ajudar:

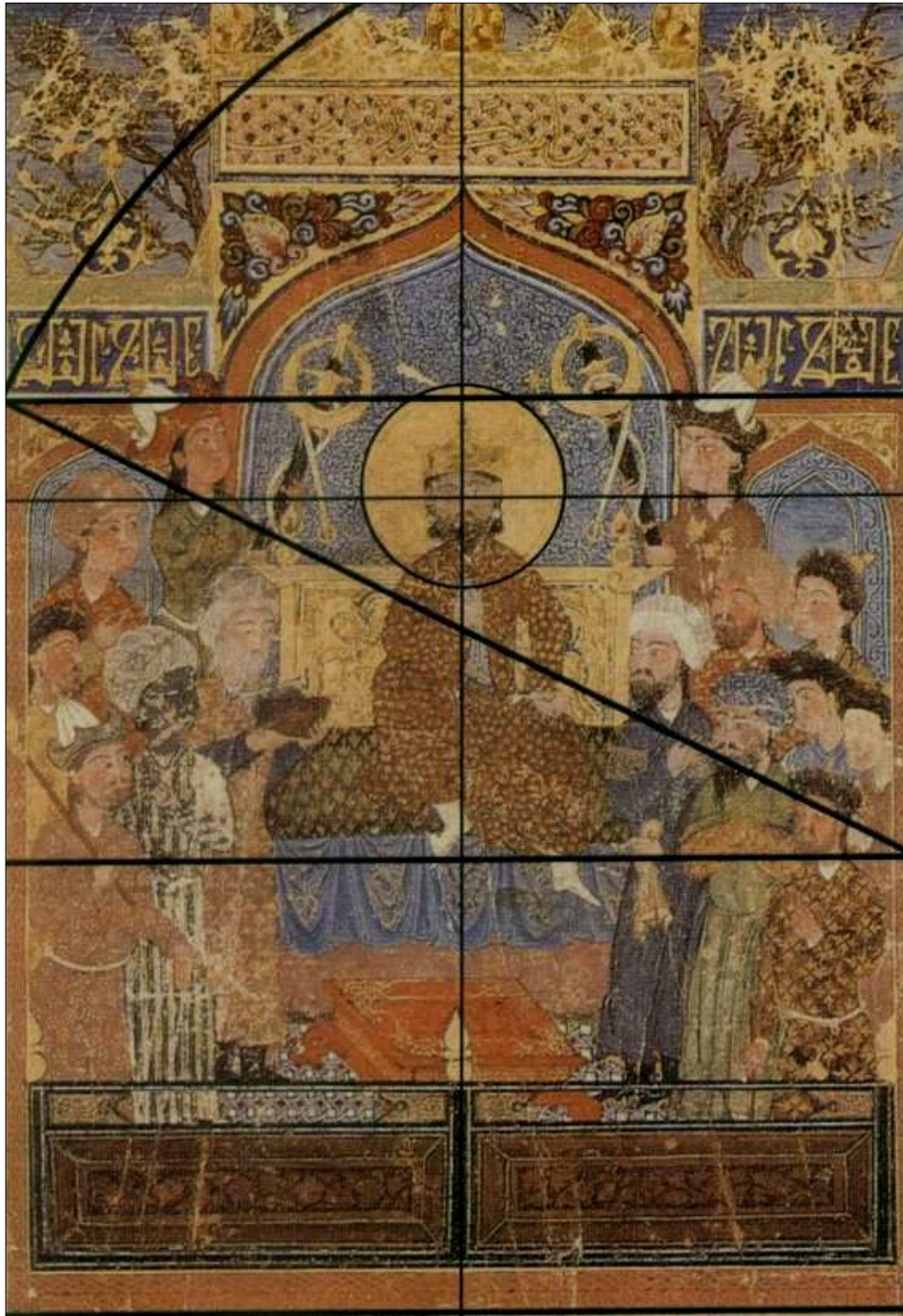
*“O objeto desta pesquisa era primeiro fazer uma síntese textual no que diz respeito aos problemas de pautado e de paginação depois de analisar como esta divisão e esta marcação da página poderiam permitir um diálogo entre a caligrafia e a pintura. A análise de vários manuscritos, notadamente ikhânidas, permite estabelecer que a prática do pautado é antes de tudo uma «fórmula de atelier»; é só pelo refinamento posterior desta técnica que se concluirá mais tarde o manejo de paginações mais sutis.”*¹⁵⁰

¹⁴⁹ Porter, 1992: 62.

¹⁵⁰ Porter, 2003:56.

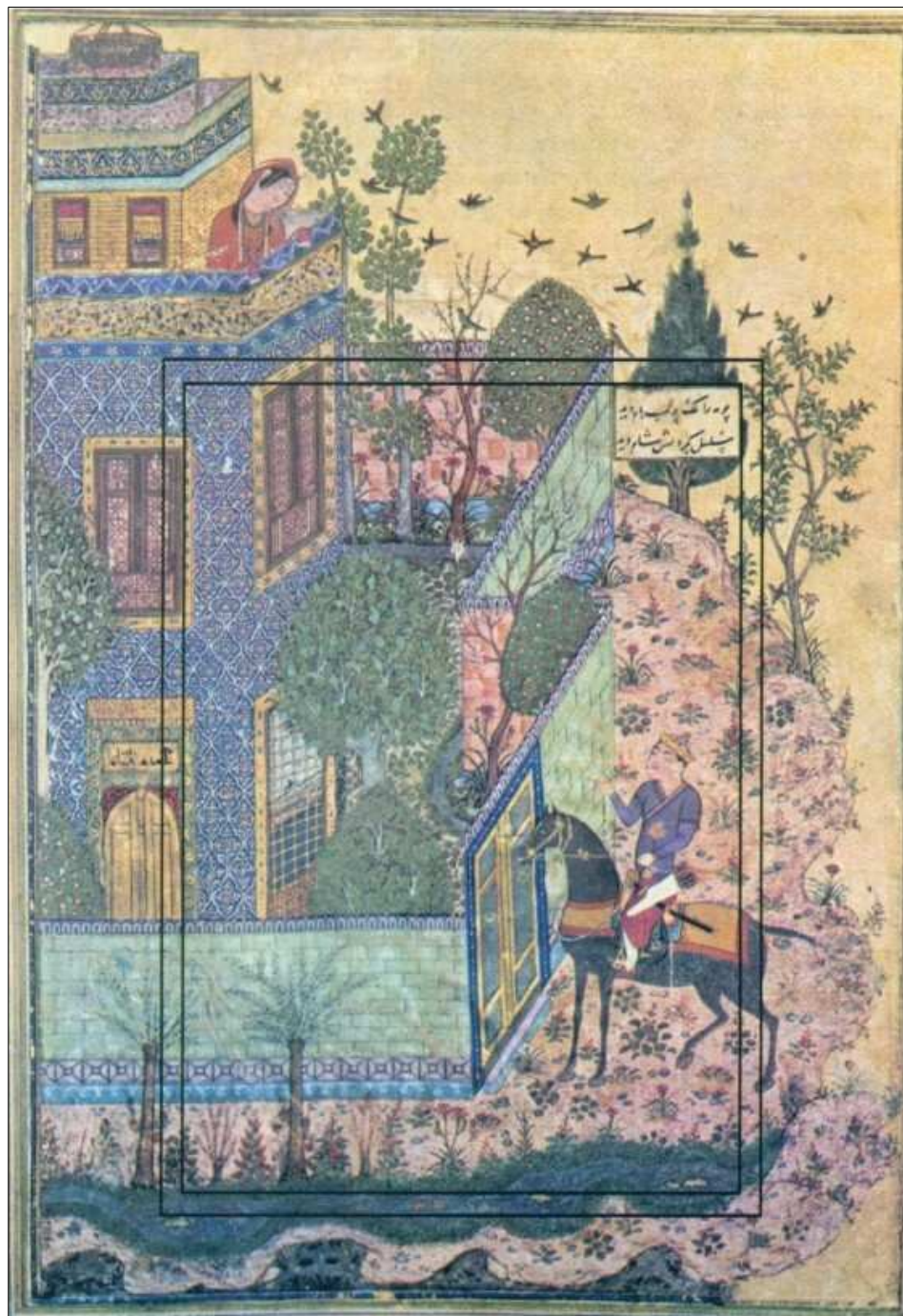


¹⁵¹ Porter, 2003: XII. "As Montanhas entre a Índia e o Tibet. Jāme' al-tavārikh, Nour collection, fol 22 r^o. Copiado do catálogo Sotheby 8 de julho de 1980 [1401]."



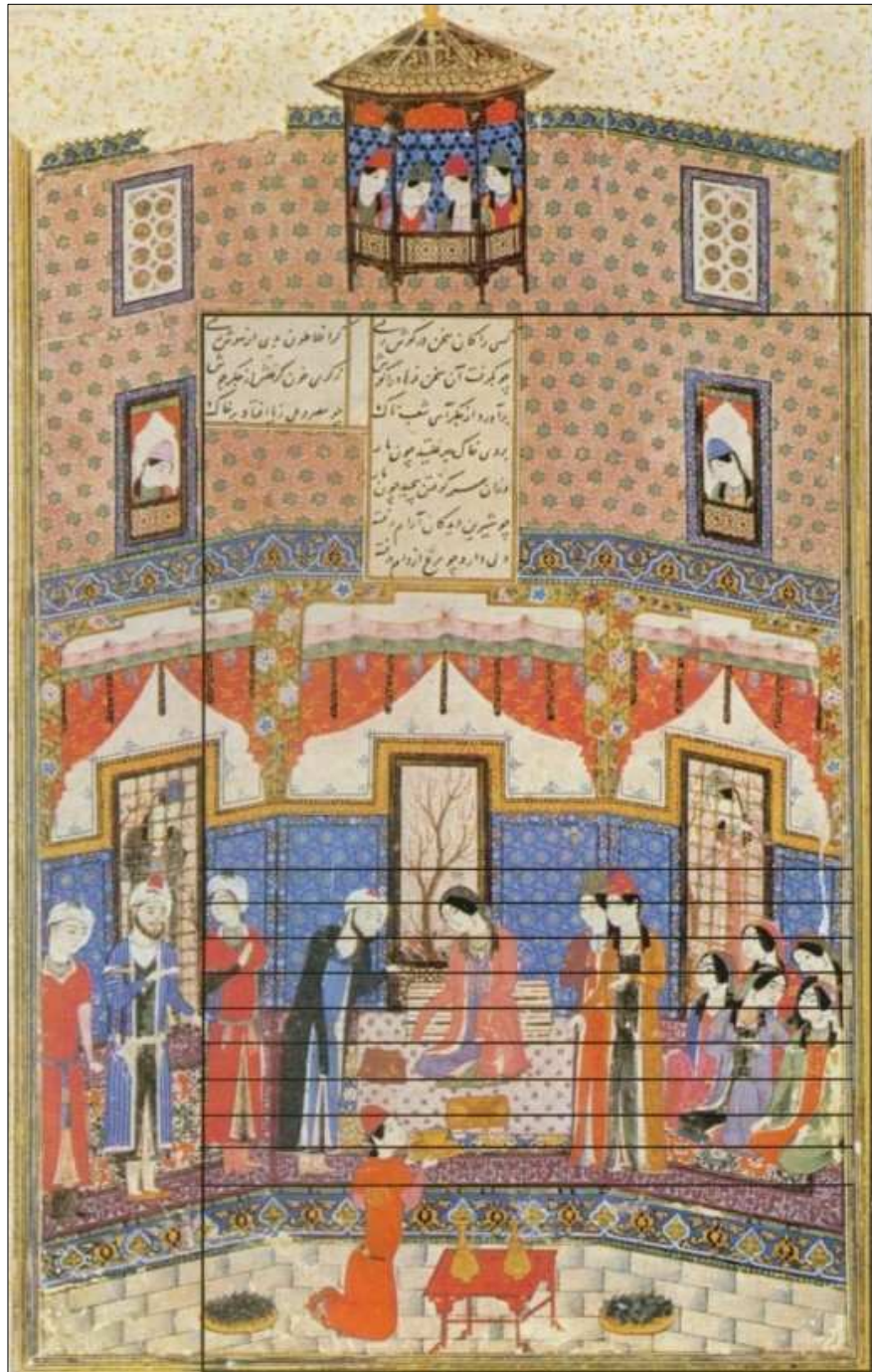
152

¹⁵² Porter, 2003: XIV. “«A coroação de Alexandre». Grande Shâh-nâme Mongol, Museu do Louvre. Copiado de www.soudavar.com”



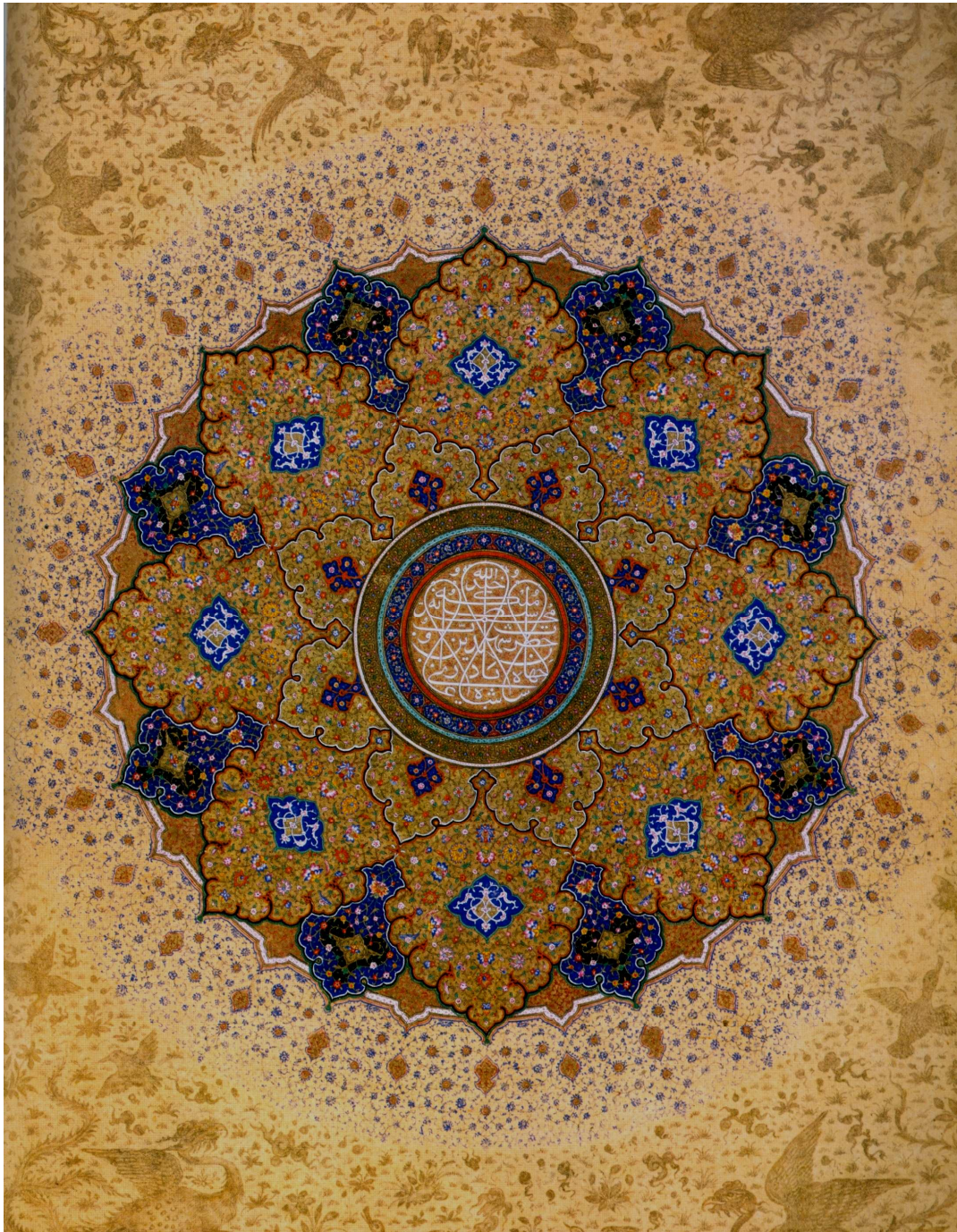
153

¹⁵³ Porter, 2003: XVI. “«O encontro diante do castelo». Divân de Khwâju Kermâni, Bagdad, 1396 [799]. British Library, Londres, fol. De acordo com B. Gray, *La peinture persane. ...*”



154

¹⁵⁴ Porter, 2003: xvii. “«Farhâd é conduzido diante [de] Shirin» Khosrow e Shirin de Nezâmi, Tabriz cerca de 1410 [813]. Freer Gallery de Washington, fol. De acordo com B. Gray, La peinture persane...”



¹⁵⁵ Curatola: 2009, 184..



156

¹⁵⁶ Khatibi, 2001: 133. “Pássaro portador da mensagem ao místico, denominado «o gavião dourado»...”

“Universalmente, a pomba – símbolo de pureza e de simplicidade – é a representação da mensagem divina e do Espírito-Santo. No Islã, ela salienta um universo completamente diferente. De fato, a pomba é um tema recorrente da poesia amorosa dos Árabes e dos Persas, onde ela simboliza a mulher nos seus vastos atributos, especialmente os da doçura e da beleza. O caráter às vezes familiar e esquivo – ela é doce ao tocar mas se rebela logo que se tenta apanhar – é uma metáfora encontrada para simbolizar a bem-amada: «O tema da ‘doce pomba’, mensageira do amor, da paz e da felicidade, inspirou os poetas árabes de todas as épocas e de todos os países muçulmanos, e seria vão tentar enumerar os kasidas¹⁵⁷ evocando, como resultado, a imagem da eternidade do terno arrulho das rolas (al-hawatif) do alto das grandes árvores. Este pássaro goza no Islã, como em todos os lugares, de afeição popular, e o casal, na gaiola, é freqüentemente a companhia desejada para o lar muçulmano. Essa afeição é muito cedo manifestada nos adágios e nas lendas que colocam as pombas como exemplos de doçura, de amizade e de fidelidade, tal como a pomba de Noé ou ainda como os dois pombos mensageiros enviados de Meca, por Alah, junto ao profeta Muhammad oculto na caverna.» ... a pomba é específica da poesia amorosa do árabe clássico antigo.”¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Kasida* é o nome dado em árabe aos poemas de uma certa vastidão... o kasida primitivo era destinado a fazer o elogio da tribo do poeta e a denegrir as tribos adversárias. Encyclopédie de l’Islam – Tomo IV, 1978: 742.

¹⁵⁸ Chebel, 2001: 106.

A pomba está no título de um filme: *O colar perdido da pomba*, dirigido em 1991 pelo tunisiano Nacer Khemir, e de um livro: *O colar da pomba*, de Ibn Hazm de Córdoba, que viveu entre 994/ 384 e 1063/ 455 na Andaluzia. Ambas as obras se entrelaçam ao abordar o mesmo tema: o amor. A leitura desses títulos pode sugerir uma adaptação de um livro pelo cinema, algo comum; entretanto o filme é uma narrativa e o livro, um tratado sobre o tema. Nacer Khemir parece ter seguido o que Andrei Tarkovski escreveu sobre a elaboração do filme *A Infância de Ivan*, que foi baseado num conto: “...vi o conteúdo do conto simplesmente como um possível ponto de partida, cuja essência vital teria de ser reinterpretada à luz de minha visão pessoal do filme a ser realizado.”¹⁵⁹ Em entrevista anexa a esse texto, Khemir confirma a reinterpretação. Os caminhos são diferentes, mas o amor como tema central e o livro como seu guia são apresentados poeticamente pelos dois autores. É óbvio que para mim o livro tem uma relevância, um caráter todo especial, pelo meu interesse por tudo que o cerca, como obra de arte - e como tal, sem pretensões ou preocupações práticas -, e também como objeto em si, e como fonte de pesquisa. Os livros mostrados no filme querem indicar um caminho?

Há um ‘jeito de’, particular da literatura árabe, difícil de expressar. Como imagino que deva haver em outras literaturas, de outras culturas. Ou como espero que haja, como característica de singularidade cultural – uma identidade – ou de singularidade individual do autor, do artista. Recorro mais uma vez às palavras Tarkovski.

“Algumas obras possuem uma grande unidade no que diz respeito aos elementos que a constituem, e a imagem literária que nelas se manifesta é original e precisa. Os personagens são de uma profundidade insondável, a composição tem uma extraordinária capacidade de encantamento, e o livro é indivisível. Ao longo das suas páginas, delineia-se a personalidade única e extraordinária do autor. Livros assim são obras-primas, e filmá-los é algo que só pode ocorrer a alguém que, de fato, sinta um grande desprezo pelo cinema e pela prosa de boa qualidade. ...

Outras obras em prosa distinguem-se pelas suas idéias, pela clareza e solidez da sua estrutura e pela originalidade do tema; esse gênero de literatura não parece

¹⁵⁹ Tarkovski: 1998, 16.

*preocupar-se com a elaboração estética das idéias que contém. Creio que Ivan, de Bogomolov, pertence a essa categoria.”*¹⁶⁰

Eu, particularmente, penso que o livro de Ibn Hazm destaca-se claramente pela ideia do amor. Já a ideia do livro, nessa obra, é intrínseca, mas não explícita, ou visível. E repito o fragmento de texto de Milton José de Almeida que, espero, demonstre o que desejo mostrar, desde o início: tornar compreensíveis as imagens do filme e, ousar tentar, do livro, por outras imagens, ‘comentários visuais’, nas palavras de Milton.

*“Uma mensagem que se faz aparecer em formas plásticas, na pintura ou no cinema, não é simplesmente uma mensagem retórica, que explicamos com palavras destacadas da imagem que a configurou. Normalmente as pessoas explicam, verbalmente, a “mensagem” de um filme ou pintura, como se a forma em que apareceu tivesse um sentido separado das palavras que a explicam. A interpretação é verbal e visual ao mesmo tempo.”*¹⁶¹

A interpretação pode ser vista, pensada, como algo infinito e múltiplo. O ler ou o ver possuem caráter único, particular, de cada pessoa, em relação ao livro, ao filme, à imagem. O agente da imagem não está na imagem, mas em nós, como numa foto, que causa sensações em mim mas não em outras pessoas.

O momento em que enxergamos o conhecimento é a teofania: um salto que damos, um entendimento daquilo que está no ar, como em nossas pesquisas, algo que normalmente é dado por etapas.

O cinema expande tudo para o sentido da visão, que é o sentido das teofanias. Durante o assistir a um filme, as pessoas têm revelações.

Mais uma vez recorro a palavras de Tarkovski:

“ É difícil imaginar que um conceito como imagem artística possa ser expresso através de uma tese precisa, fácil de formular e de compreender. Não é possível fazê-lo, e ninguém desejaria que o fosse. Posso apenas dizer que a imagem avança para o infinito, e leva ao absoluto. Mesmo aquilo que se conhece como a “idéia” da imagem, em sua multiplicidade de dimensões e significados, não pode, pela própria natureza das coisas, ser colocado em palavras. Porém, encontra expressão na arte. Quando o pensamento é expresso numa imagem artística, isso significa que se encontrou uma forma exata para ele,

¹⁶⁰ Tarkovski: 1998, 11-12.

¹⁶¹ Almeida: 1999, 37.

a forma que mais se aproxima da expressão do mundo do autor, capaz de concretizar o seu anseio pelo ideal.”¹⁶²

“Enquanto observação precisa da vida, a imagem nos traz à mente a poesia japonesa.

Nesta, o que me fascina é a recusa em até mesmo sugerir a espécie de significado final da imagem, que pode ser gradualmente decifrado como uma charada. O haicai cultiva suas imagens de tal forma que elas nada significam para além de si mesmas, ao mesmo tempo que, por expressarem tanto, torna-se impossível apreender seu significado final.”¹⁶³

Tento em alguns momentos eu usar as palavras de Tarkovski para expressar sensações, claramente ou não, ou mesmo tentar explicar coisas ou imagens d’*O Colar Perdido da Pomba*. No filme de Nacer Khemir, os personagens, com o decorrer da narrativa, vão se explicando, tornando-se claros, e o filme revela parte de seus segredos, contrariando de alguma forma as palavras de Tarkovski: *“O estado de espírito do personagem fica excessivamente claro e legível. E na interpretação se deve deixar algo em segredo.*”¹⁶⁴

¹⁶² Tarkovski: 1998, 122.

¹⁶³ Tarkovski: 1998, 123-124.

¹⁶⁴ Tarkovski: 1998, 129.

A simbologia da pomba parece aludir à escritura, ao livro e ao calígrafo, também mensageiros a seu modo, que alcançam remetentes, destinatários, escritores e leitores, levando-os para além do escrito e das imagens. Esse colar perdido incomoda, deixa um ponto de interrogação, por todo o visível que o circunda e pelo que é invisível aos olhos, como a princesa de Samarcanda, que pode estar num livro perdido ou na memória do que foi desejado, mas não aconteceu: o sonho; ou nas lembranças cordobesas do diretor, daquelas ruínas da Andaluzia de Ibn Hazm, o escritor, lá do século XI/ V. Este diretor, mesmo estrangeiro na Andaluzia, parece incorporar integralmente o desejo da cultura que o escritor permite que vislumbremos na sua escrita. O filme exala uma aura da literatura poética árabe – o ‘jeito de’ –, que foi captada plenamente por Khemir. Escritura, livro e caligrafia são palavras que podem ser lidas como símbolos ilimitados do conhecimento, por tudo que pode estar contido nelas; símbolos da cultura, que penso, são reproduzidos nas imagens do filme, ao fazerem referências visuais a um mundo sem explicação, além do que é visto. Penso em algo difícil de expressar pelas letras ou até pelas imagens, pleno do ilimitado, de infinitudes, do impossível ... Penso sempre nas letras, nas palavras, nos livros manuscritos ou impressos, imagens descontínuas que reverberam ...

Há uma geografia visível nas palavras que remete a uma outra, invisível: o real está no *maghreb* (ocidente) e a princesa é do *mashreq* (orientes). Tudo ‘parece’, ‘pode’, ‘sugere’, ‘alude’; não é possível afirmar, só pensar, tentar, buscar...

O filme é repleto de símbolos que pode-se tentar interpretar, compreender, ler como palavras, como por exemplo a pomba. Traduzi-los é como atravessar um espelho, que “...*torna visível a invisibilidade das coisas.*”¹⁶⁵

¹⁶⁵ Chebel: 2001, 272.



*

A relativa linearidade narrativa do filme *O colar perdido da pomba*, a qual me referia antes, parece ter sido quebrada somente no final. O personagem central é Hassan, um jovem aprendiz da arte caligráfica que vive num lugar e num período não definidos formalmente. Pensei na Tunísia da época de Ibn Hazm, o século XI/V. O percurso feito por Hassan inicia-se num cemitério, especificamente sobre um túmulo avizinado por uma árvore – que não é uma árvore qualquer –, que avança num barranco e permite uma ampla visão, tanto de coisas singulares quanto de comuns; as primeiras, vistas somente por alguns, as outras, por todos. Este local aparecerá diversas vezes durante o filme. Hassan está acompanhado pelo menino Zin, um mensageiro, às vezes alcoviteiro, cujo nome, comportamento e origem remetem a um *djin*¹⁶⁶. Eles saem dali correndo de mãos dadas, atravessam o cemitério e depois surgem separados.

* Imagem extraída do filme *O colar perdido da pomba*.

¹⁶⁶ Djins: O Corão atesta a existência desses ‘gênios’, seres terrestres, sexuados, mortais como os homens, submetidos como estes à lei divina, e como estes fracos e pecadores. Os djins são, no entanto, invisíveis aos homens, eles podem deslocar-se velozmente, tomar formas inesperadas, etc., o que os faz parceiros prediletos na prática de magia, e de idolatria. Lory: 2003, 288.

Hassan vai treinar caligrafia na casa de seu mestre calígrafo, onde o encontra jogando xadrez.; logo o mestre pede a Hassan que prepare tinta para ele. “... o tinteiro [ou a tinta que ele carrega] simbolizaria as letras do alfabeto no estado indiferenciado antes que o cálamo as desenhe sobre o pergaminho, e cria todo um imaginário alfabético ou caligráfico.”¹⁶⁷ Ali há diversas passagens que aludem a um mundo imaginal: Hassan ouve sua amada rindo e logo depois a vê, numa imagem parecida com uma pintura ou uma criação literária; o seu nome é Leila - filha do mestre calígrafo-, que brinca com mais duas meninas num jardim, dentro de um átrio com uma fonte e uma árvore. Para vê-la, ele retira cuidadosamente um pombo de um nicho, que se torna uma fresta e permite sua incursão visual nesse paraíso. A seqüência das cenas, como descrevi, submetida a uma edição, faz que pensemos na visão de Hassan como real, mas posso fazer uma pausa no filme (pausa real, física, ou só para pensar e imaginar) e especular o que o personagem teria visto ou imaginado, pensado ou sonhado...



*

¹⁶⁷ Chebel: 2001, 35.

* Imagem extraída do filme *O colar perdido da pomba*.



*

Começando pelo nome de sua amada, Leila, penso haver aqui uma referência à personagem do romance *Layla e Majnun*, de Nizami, um amor impossível cheio de outras alusões místicas. A palavra *majnun* significa louco; nesse caso, de amor. Como Hassan?

O “... jardim simboliza, em miniatura e de antemão, o Jardim supremo do além; o *Firdaws*, o Paraíso... Os Jardins se apresentam ... como a figuração centrífuga do mundo sagrado, o da interioridade [invisível] em oposição ao universo profano, o da exterioridade [visível]. Eles se afirmam em torno de um centro vivo, a fonte (símbolo da água nutritiva), se desenvolvem todos em torno do mundo vegetal, além da encarnação dos potenciais ilimitados da Criação Divina, se afirmam enfim em todas as outras expressões. Definitivamente, o Jardim deve expor os sinais paradisíacos tal como os Muçulmanos os imaginam: quietude, bondade, ambiente odorífero, árvores frutíferas, lugar de meditação, ruído aquático, alegria e graça na disposição floral, etc.”¹⁶⁸ Parece que Khemir não se esqueceu de nada na visão que Hassan tem por aquela fresta.

* Imagem extraída do filme *O colar perdido da pomba*.



*

Já a água, é o “... *Símbolo da manifestação divina* (‘*Nós criamos, a partir da água, toda coisa viva*’ (XXI, 30)¹⁶⁹ , *de sua bondade e de vida, a água e toda a logística que a envolvia eram revestidas, na Arábia antiga, de uma nobreza particular. Fecundante, purificante ... ‘Nós fazemos descer do Céu uma água bendita graças à qual nós fazemos crescer jardins; o grão que se colhe;...*’ (L, 9-11)¹⁷⁰ Na terminologia sexual, a água é uma metáfora do espermatozóide, chamado *al-ma*: ‘*Deus criou todos os seres vivos a partir da água*’ (XXIV, 45)¹⁷¹a água... *participa de um grande número de práticas encantatórias, ..., de curas e de exorcismos.*”¹⁷²

¹⁶⁸ Chebel: 2001, 221.

* Imagem extraída do filme *O colar perdido da pomba*.

¹⁶⁹ ‘30. Não vêem, acaso, os incrédulos, que os céus e a terra eram uma só massa, que desagregamos, e que criamos todos os seres vivos da água?’ (XXI, 30) in: Alcorão: 1994, 371.

¹⁷⁰ ‘9. E enviamos do céu a água bendita, mediante a qual produzimos jardins e cereais para a colheita. 10. E também as frondosas tamareiras, cujos cachos estão carregados de frutos em simetria. 11. Como sustento para os servos; e fazemos reviver, com ela, (a água) uma terra árida. Assim será a ressurreição’ (L, 9-11) in: Alcorão: 1994, 608.

¹⁷¹ ‘45. E Deus criou da água todos os animais; e entre eles há os répteis, os bípedes e os quadrúpedes. Deus cria o que Lhe apraz, porque Deus é Onipotente.’ (XXIV, 45) in: Alcorão: 1994, 411.

¹⁷² Chebel: 2001, 149.

A fonte aparece no centro do jardim de Leila e no átrio da casa de seu pai, o mestre calígrafo, provavelmente por que *“No universo islâmico é especial a importância simbólica da ablução (purificação); ... A água simboliza um dos ingredientes do estado sacral. Ela é um dos sinais recorrentes das descrições do Paraíso muçulmano, apresentado como uma grande fonte que ressoa por todos os lados. ‘Os servidores de Deus beberão nas fontes que farão brotar em abundância’ (LXXVI, 6); ... Várias outras menções mostram que o elemento aquático, que toma a forma de uma fonte, de uma origem que brota ou mesmo de um rio, é concebido como uma recompensa, uma gratificação, às vezes um privilégio reservado aos solitários crentes.”*¹⁷³ No filme, a fonte será uma imagem recorrente, assim como a árvore que aparece no início, ao lado daquele túmulo.

*“A árvore simboliza alternadamente a faculdade intelectual (o tronco é a fonte do conhecimento, os ramos equivalem às faculdades e os frutos espalhados pela árvore constituem as conclusões), a imortalidade e a tentação... Oleg Grabar, por sua parte, assinala a existência de grandes representações arquiteturais à base de composições florais ou de árvores gigantescas que podem simbolizar o Paraíso...”*¹⁷⁴ e essa imagem poderá ser observada ou imaginada no final do filme; penso em mais uma alusão ao paraíso, a de colunas que simbolizam palmeiras junto da piscina onde está a princesa de Samarcanda.

¹⁷³ Chebel: 2001, 175.

¹⁷⁴ Chebel, 2001, 50.



*

Hassan busca palavras para o amor e é ajudado por pessoas do seu círculo, ligadas ao livro e ao conhecimento, como o mestre calígrafo e várias outras de um mercado de livros – ou uma biblioteca pública, semi-pública, se quisermos –, como livreiros, calígrafos, copistas, encadernadores e preparadores de papel, além de um professor que explica as nuances do amor apresentando isso numa aula, sob a marquise de uma mesquita. Hassan parece representar o *zahir* (aparente), enquanto Zin seria o *batin* (oculto). Nessa busca, juntamente com Zin, encontra Jafar queimando livros, que diz fazê-lo para obedecer ordem recebida de um cavaleiro durante uma visão que tivera no cemitério. Hassan, junto com Zin, consegue salvar algumas páginas de um livro com imagens da princesa de Samarcanda, por quem o primeiro parece se apaixonar, e iniciar uma nova busca, agora pelo livro completo ou pela princesa.

* Imagem extraída do filme *O colar perdido da pomba*.



175 “Maqamat de Hariri: exemplar ornado de pinturas executadas por Yahya ibn Mahmoud ibn Yahya ibn Aboul-Hassan ibn Kouvarriha al-Wasiti. Bagdá, 1237.” Extraído de:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422965p.r=hariri+wasiti.langPT>



* Imagens extraídas do filme *O colar perdido da pomba*.

وَأَكْبُ الْكَرْمِ تَسْتَلُّهُ جَيْتُ شُعُودَكَ زَيْزِ وَالْمَوْعُضُ الدُّهُرُ جَيْتُ جُودِكَ شَيْرٌ وَالْأَرْبَعُ بَيْتٌ
 وَالْمَعُودُ رُحْبٌ وَالْجَانِبُ يُصَيِّفُ وَالْمَاخِزُ يُصَيِّفُ وَالسَّحْجُ يُغْزِي وَالْمَجْلُ يُغْزِي وَالْعَطَائِيُّ وَالْمِطَالُ
 نَسِيٌّ وَالْبَدْعَاءُ يُغِي وَاللَّجُّ يُغِي وَالْمَرْجُ يُغِي وَالْإِلْطَاطُ يُغِي وَالطَّرْحُ ذِي الْجَرْمِيَّةِ وَالْمُجْرَمَةُ بِي الْأَمَالِ



بَعِيٌّ وَمَاضِرُّ الْأَعْيُنِ وَالْأَعْمَلُ الْأَمْنِيَّةُ وَالْأَنْزَالُ الْأَشْيَاءُ وَالْأَفْضَرُ رَأْدٌ بَعِيٌّ وَمَا فَعِيٌّ وَبَدَلٌ بَعِيٌّ
 وَأَرَاوَلٌ نَسِيٌّ وَهَلَالٌ لِيَضِيَّ وَجَمَلٌ لِيُغِي وَالْأَدْرُغُ بَعِيٌّ وَالْعَدْلُ بَعِيٌّ وَسُودٌ لِيَبِيَّ وَجِسَامٌ لِيَبِيَّ
 وَمَوَاصِلٌ لِيَبِيَّ وَمَا جَرُّ لِيَبِيَّ وَسَمَاجٌ لِيَبِيَّ وَسَمَاوَلٌ لِيَبِيَّ وَدَرْزٌ لِيَبِيَّ وَرَدَلٌ لِيَبِيَّ وَمَوَالٌ

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

176 Maqamat de Hariri: exemplar ornado de pinturas executadas por Yahya ibn Mahmoud ibn Yahya ibn Aboul-Hassan ibn Kouvarriha al-Wasiti. Bagdá, 1237. Extraída de:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422965p.r=hariri+wasiti.langPT>



* Imagens extraídas do filme *O Colar perdido da pomba*.



* Imagens extraídas do filme *O colar perdido da pomba*.



*

Nesse ínterim, Zin, que corre por toda a cidade, faz de tudo, como levar figos e moedas que ganha ao príncipe Harun, um macaco calígrafo, em clara alusão ao personagem de uma das passagens do livro *As mil e uma noites*. Nessa passagem, um príncipe é metamorfoseado em macaco por um *ifrit*, um demônio, e só consegue se libertar do feitiço ao demonstrar, para os humanos, sua habilidade como calígrafo. Um caolho que acompanha o macaco, no filme, também é personagem daquela obra. O macaco parece fazer parte de uma tradição oral das culturas árabe, persa e indiana, sendo retratado também na obra *O mono gramático*, de Octávio Paz.

“Na realidade, como eles têm do ser humano, os macacos são proibidos ao consumo e à caça. A consciência popular lhes atribui, de fato, uma alma, mesmo que ela seja marcada por alguns malefícios. Pois, na origem, esses eram belos e bons humanos que uma vontade superior teria metamorfoseado.”¹⁷⁷

* Imagem extraída do filme *O colar perdido da pomba*.

¹⁷⁷ Chebel: 2001, 389.



* Imagens extraídas do filme *O colar perdido da pomba*.



*

“Os camponeses reconhecem no figo uma certa baraka [benção]. O figo seco é igualmente muito apreciado e permanece como um dos alimentos que, sem serem congelados, se conservam melhor. Não é raro que ele faça parte do cerimonial do casamento berbere ou rústico, da mesma maneira que sua antiguidade é estabelecida de maneira incontestável, a Antiguidade romana o tinha em grande estima... os figos como as nozes simbolizam às vezes a doçura da nova união e a sorte tranqüila que espera os esposos.”¹⁷⁸

Todos esses símbolos apresentados e extraídos de uma pequena parte do início do filme, são, como esse texto que apresento, somente um fragmento das imagens-símbolos que perpassam toda a obra de Khemir. Ao ver essas imagens busco interpretá-las; leio, ou tento, palavras que se espalhariam em muitas páginas e que se concentram num só quadro; há muitas palavras que quero desvelar. Há nisso tudo, nesse exercício, uma relação intrínseca com o trabalho do bibliógrafo – antes, já bibliófilo –; um jeito de procurar que não se esgota pois um fio se emenda a outro... Lendo a introdução d’ *O colar da pomba* de

* Imagem extraída do filme *O colar perdido da pomba*.

Ibn Hazm, encontro referências do tradutor, Emilio Garcia Gómez, a uma outra obra e um outro autor, que foi lido e interpretado, ou foi tentado...

Primeiro, García Gómez escreve sobre uma certa monotonia da literatura árabe, e reproduz texto em que *“Massignon [Louis] disse que, como a ornamentação e a música dos árabes, sua poesia produz uma primeira impressão de monótona uniformidade, mas que olhando com mais detalhe, se pode descobrir nela uma mina de sutis e delicadas invenções.”*¹⁷⁹ E continua, já sobre a obra de Ibn Hazm, que traduziu: *“...seu tema fundamental não é outro que o do amor. Por que é isso o que pediu por carta e logo pessoalmente seu amigo de Almería e o que ele se compromete a levar a cabo com pontualidade, pintando «o amor, seus aspectos, causas e acidentes e quanto nele ou por ele acontece»...”*¹⁸⁰

García Gómez encontrou indicações de que Ibn Hazm não lera diretamente Platão, mas *“através de Muhammad ibn Dawud”*¹⁸¹ sobre quem escreveu Louis Massignon numa obra chamada *La passion de Hallaj*. Escrevo sobre todos esses autores que se entrelaçam somente para tentar relevar essas relações criadas pela leitura dos livros e das imagens dos quadros que estou tentando interpretar. Nada disso pode ficar circunscrito a conceitos, fechado. São interesses que unem poucas pessoas a muitas letras, palavras e imagens.

Numa outra obra, *La civilización hispano-árabe*, Titus Burckhardt faz uma apresentação de Ibn Hazm de Córdoba e deste seu livro que, penso, podem ajudar a mostrar caminhos que pretendo seguir nesse texto. Ou como sair dos caminhos.

*“Abu Muhammad ‘Ali b. Hazm nasceu em 994 de uma família de ascendência visigoda ou persa; seu pai foi ministro (wazir) na corte omíada. Sua juventude coincidiu com a queda do califado.”*¹⁸²

“No mesmo livro [O colar da pomba] desenvolve Ibn Hazm uma filosofia do amor influenciada por Platão, semelhante à que havia sido exposta anteriormente por um autor persa, Abu Dawud de Ispahan. Segundo ela, a atração mútua de dois seres humanos, se é de natureza duradoura, manifesta uma afinidade eletiva das almas que existe desde a

¹⁷⁸ Chebel: 2001, 169.

¹⁷⁹ Massignon apud García Gómez, in Ibn Hazm: 2010, 64.

¹⁸⁰ García Gómez, in Ibn Hazm: 2010, 65.

¹⁸¹ García Gómez, in Ibn Hazm: 2010, 69.

eternidade. Por certo, esta idéia se encontra arraigada no Islã e se relaciona com a sentença do Profeta, segundo a qual as almas estão emparelhadas desde a origem e na terra só reconhecem sua afinidade.

A nobreza desta doutrina erótica reside no fato de que vai mais além não só do instintivo, mas também de toda psicologia no sentido comum da palavra, já que vê no desejo amoroso da alma a expressão de um destino atemporal. Não obstante, não é tão pouco exaustiva, já que não tem em conta a essência total dos dois sexos. Com efeito, a lei da afinidade eletiva que conduz ao encontro das almas tem validade também fora das relações homem-mulher. Provavelmente o conceito mais profundo do amor mútuo entre o homem e a mulher o encontramos na mística, particularmente no famoso místico andaluz Muhyi-l-Fin Ibn al-Arabi, ... [que] Nasceu – diga-se de passagem – justamente cem anos depois da morte de Ibn Hazm, em 1165, e portanto pertence a uma época na qual a forma de vida cavaleiresca ... havia passado seu apogeu. Não obstante, sua metafísica do amor é importante nesse contexto e isto em primeiro lugar por que nos permite ver desde o ponto de vista islâmico que o amor sexual é suscetível da mais alta espiritualização. Bem, é certo que Ibn al-Arabi não escreve para a generalidade masculina; só se dirige aos homens dotados da visão espiritual e por isso se expressa com breves alusões, com faíscas que acenderão a luz interior. Todavia, seu modo de contemplar as coisas deriva de premissas islâmicas, particularmente do exemplo do Profeta. Pois as relações deste com as mulheres, que podem parecer aos olhos de um cristão uma expressão mundana, necessariamente têm para um muçulmano, particularmente um acostumado a uma visão espiritual das coisas, um sentido totalmente diferente, inclusive contrário, a saber: a santificação do amor sexual. O muçulmano parte da idéia de que tudo o que tenha feito é posto em uma relação particular com Deus e se converte, como quem disse, em canal da presença divina.

Em seu livro ‘Engarces de la Sabiduría’ [Engrenagens da Sabedoria], Ibn Arabi afirma que o homem ama a mulher por que é para ele semelhante à visão de sua essência mais íntima. Eva procede de Adão, quer dizer, o homem em sua essência atemporal, possui tanto a natureza masculina como feminina, ambas pertencem a sua totalidade adâmica que foi criada à ‘imagem e semelhança de Deus’. Segundo este, a mulher é para o homem

¹⁸² Burckhardt: 2008, 119.

como um espelho de si mesmo, já que lhe dá a conhecer aquela parte de sua própria essência que lhe está oculta.

Sendo assim, o conhecimento de si mesmo é o caminho para o conhecimento de Deus, segundo as palavras do Profeta: «Quem se conhece a si mesmo, conhece a seu Senhor». Pois de antemão, o homem não se conhece; se chama a si mesmo «eu», mas não sabe que é esse «eu» no fundo; parece com o olho que vê tudo mas não pode contemplar-se a si mesmo. «Do fato de que não te conheces a ti mesmo», disse Ibn al-Arabi, «podes concluir com toda razão que Deus permanece incognoscível e inalcançável, a não ser que chegues a conhecer-te a ti mesmo e por isso conheças a teu Senhor». ...¹⁸³

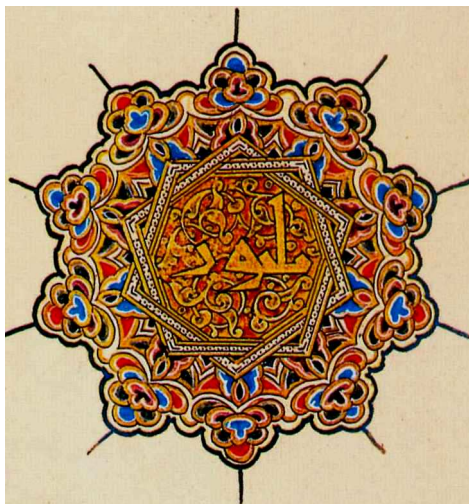


*

¹⁸³ Burckhardt: 2008, 122-123.

* Imagem extraída do filme *O colar perdido da pomba*. Cumprimento sufi: um aperto de mãos e um tapa no próprio peito

“O homem espiritualmente perfeito, disse Ibn al-Arabi, não ama a mulher por mera paixão; a ama por que vê nela a imagem de Deus. Não é possível «contemplar» a Deus em si, em sua essência que supera todas as formas e todas as manifestações; ainda sendo possível conhecê-lo de certo modo inefável, «contemplá-lo» só se consegue de um modo indireto, em um símbolo; mas o símbolo mais perfeito de Deus é o homem em sua integridade adâmica. Sendo assim, o homem encontra esta integridade na mulher, ela é para ele o símbolo mais perfeito de Deus.”¹⁸⁴



185

¹⁸⁴ Burckhardt: 2008, 123.

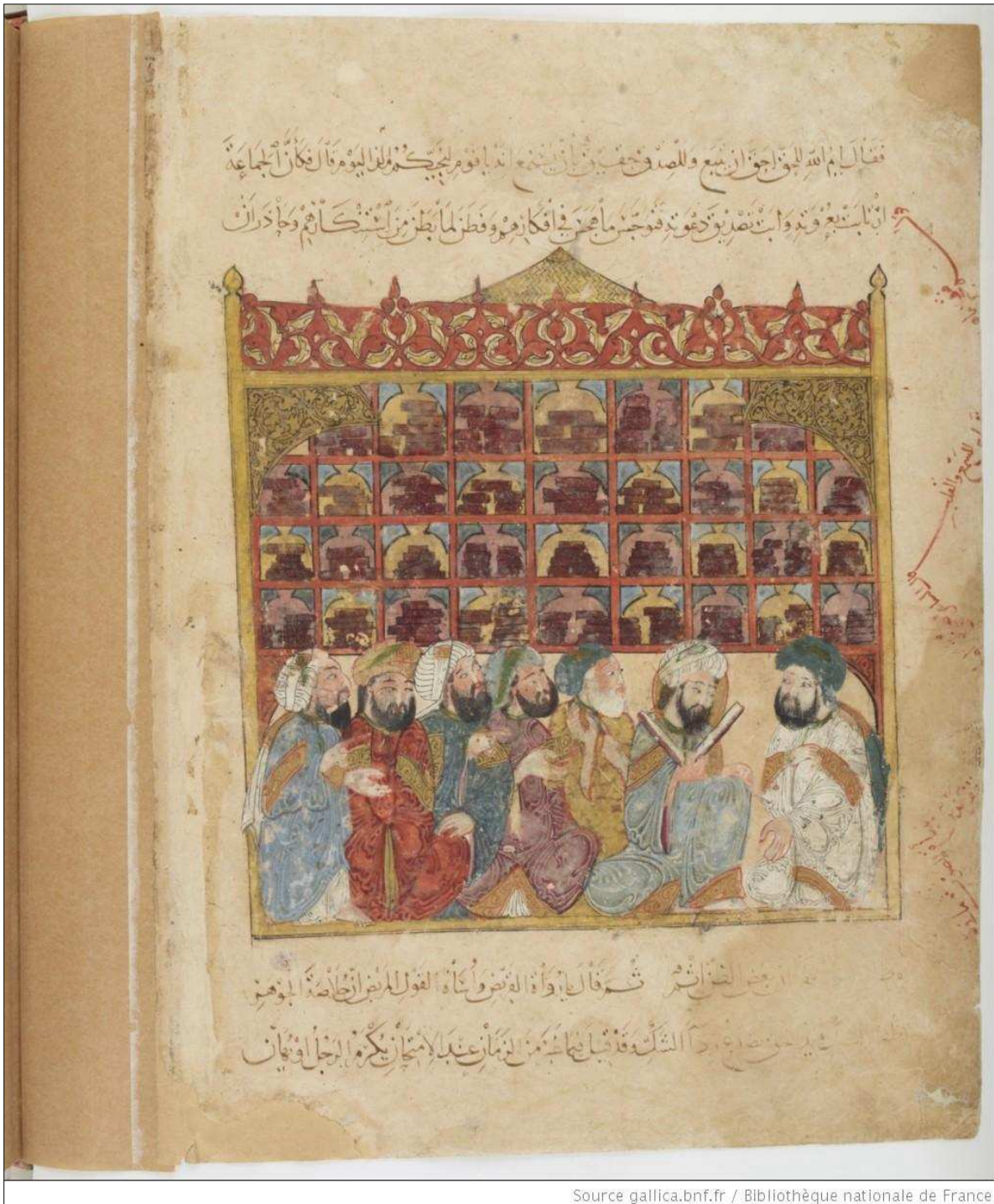
¹⁸⁵ Extraído de Lings, 2005: fragmento da imagem 73.



*

* Imagem extraída do filme *O Colar perdido da pomba*.

Um tipo de biblioteca árabe medieval: aberta.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

186

¹⁸⁶“Maqamat de Hariri: exemplar ornado de pinturas executadas por Yahya ibn Mahmoud ibn Yahya ibn Aboul-Hassan ibn Kouvarriha al-Wasiti. Bagdá, 1237” Extraído de:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422965p.r=hariri+wasiti.langPT>





187

* Imagens extraídas do filme *O Colar perdido da pomba*.

¹⁸⁷ Guesdon: 2002, 20. “Numa biblioteca, os livros eram postos no plano [horizontal]. O título, freqüentemente abreviado, figurava então sobre a borda e não na lombada dos livros.”

No tomo VI da *Encyclopédie de l'Islam*, organizado por Clifford Edmund Bosworth, entre outros, há uma definição para a biblioteca. É formal mas ampla e aponta para as diversas possibilidades que elas tinham entre os árabes e que esperamos para as nossas. Além dessa, reproduzo diversas outras citações sobre estas bibliotecas.

“Maktaba, termo correntemente usado no mundo árabe para designar uma biblioteca; no Irã, é kitab-khana que é empregado ... e na Turquia moderna, kutuphane. Se encontram igualmente outros equivalentes como khizanat al-kutub e dar al-kutub.

Depois do período das conquistas, nasce o gosto pelos trabalhos literários, e a redação de um número sempre crescente de livros faz que os letrados acumulem belas coleções privadas; por outro lado, o exemplo do filólogo de Kufa, Abu Amr al Shaybani, permite supor que os autores tinham o hábito de depositar exemplares de suas obras na mesquita de sua vila ou de seu bairro. ...

As bibliotecas públicas mais antigas foram um elemento fundamental das primeiras academias chamadas Bayt al-hikma. A que foi criada por Muawiyia continha coleções de hadith e obras como as de Abid b. Shariyya, redigidas por ordem do califa; ela passa para a posse de seu neto, Khalid b. Yazid, que consagra sua vida ao estudo das ciências gregas, principalmente a alquimia e a medicina. ...

A instituição do Bayt al-hikma atinge seu apogeu em Bagdá, na época do califa abássida al-Mamum. Para tornar a biblioteca tão completa quanto possível, ele fez comprar no império bizantino e traduzir em árabe por peritos na matéria preciosos manuscritos gregos; ela continha assim obras sobre todas as ciências cultivadas pelos Árabes. Após a transferência do califado de Bagdá a Samarra, sob al-Mutasim que sucede a al-Mamum, o bayt al-hikma perde seu caráter acadêmico para ser conhecido só sob o nome de khizanat al-Mamum; frequentado pelos estudiosos até o fim do século IV/ X, ela não é mais mencionada pelos autores posteriores, e se pensa que ela foi incorporada à biblioteca de um dos califas ou dispersa pelos Seljúcidas.*

* Seljúcida – Saldjukide – Dinastia turca do islã medieval que, no auge de seu poder, durante os séculos V-VI/ XI-XII, reinava, seja diretamente, seja por príncipes vassalos, sobre uma vasta região da Ásia do Oeste, se estendendo da Transoxiana, do Farghana, do Semirecy e do Kharazm, ao leste, até a Anatólia, a Síria e o Hidjaz, a oeste. (*Encyclopédie de l'Islam*: 1995, 967)

O período do bayt ak-hikma foi seguido daquele do dar al-ilm, instituição de caráter semi-oficial, estabelecida sob forma de biblioteca pública no seu local próprio, afim de difundir uma propaganda sectária e de ensinar ciências naturais. Houve [dessas instituições] em Bagdad, Mossoul, Basra, Ram-Hurmuz e noutros lugares; ... O dal al-ilm dá nascimento à madrassa, de sorte que a biblioteca foi avó da universidade árabe. Entre as bibliotecas conhecidas, se conta aquelas que eram ligadas às madrassas Nizamiyya e Mustansiryya de Bagdad; a capital possuía numerosas outras dependentes de madrassas, de mesquitas, de ribats* ou de mausoléus; ... Bibliotecas semelhantes foram fundadas em Damasco, em Alepo e em outras vilas da Síria, assim como no Egito.*

A biblioteca criada no Cairo pelo califa fatimida al-Hakim ... permanece intacta até a morte do último califa fatimida al-Adid; Salah al-din [Saladino] a fez dispersar...

A biblioteca que os califas umayyades da Espanha possuíam em Córdoba, tinha um grande renome; al-Hakam II lhe consagra sua existência e emprega agentes para adquirir obras em todo o mundo árabe; ela teria possuído cerca de 400.000 volumes, descritos num catálogo ocupando 44 registros de 20 folhas cada um; infelizmente, ela foi pilhada e quase destruída sob o reino de seus sucessores. Após a tomada de Granada pelos reis católicos, esses ordenam, para facilitar a conversão dos Mouriscos, que todos os livros que eles possuíam fossem remetidos às autoridades e examinados por peritos de modo que todas as obras interessantes sobre filosofia, a medicina e a história fossem conservadas e o resto, destruídos, mas o cardeal Cisneros decidiu queimar sobre a praça pública todos os livros escritos em árabe.

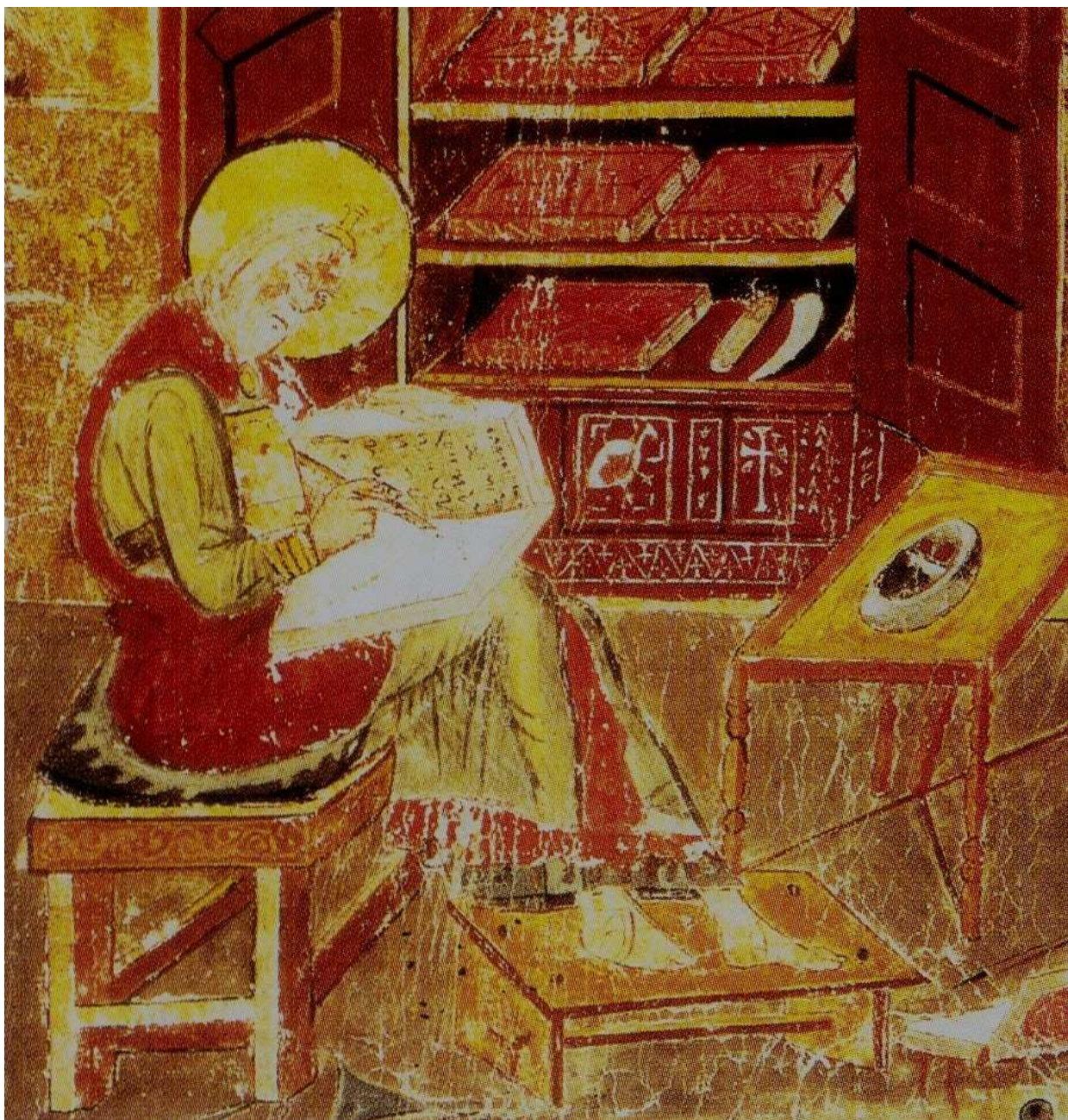
Na Pérsia, existiam, assim como menciona Ibn al-Nadim[o já citado autor do catálogo – Fihrist –, de Bagdá], bibliotecas à época dos Aquemênidas, mas elas foram destruídas por Alexandre, o Grande.”¹⁸⁸

* Madrassa – estabelecimento consagrado ao ensino do direito religioso, ou *fiqh**. Sourdél: 2008, 70.

* Fiqh - «conhecimento da lei religiosa...»; «reflexão» sobre os textos religiosos. Sourdél: 2008, 37.

* Ribat – edifício que acolhia antigamente os homens de religião...; ‘conventos’ de sufis. No Irã «caravançarás»...

¹⁸⁸ Encyclopédie de l’Islam – Tome VI, 180-182.



189

¹⁸⁹ Touati: 2003, imagem 23a – sem página. "A biblioteca fechada que - segundo as fontes literárias - parece ter prevalecido na Idade Média muçulmana, é aqui vista numa iluminura da época carolíngia representando o profeta Esdras transcrevendo a Bíblia (Codex d'Amiatinus, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florença). Aos visitantes de hoje os palácios mamelucos do Cairo oferecem quantidade de exemplos dessas bibliotecas fechadas." Apesar dessa ser uma imagem cristã, ela demonstra esse tipo de biblioteca citado por Houari Touati, já que não foram encontradas imagens muçulmanas da época que a representassem.

“O livro representava um mercado importante no mundo árabe medieval. Segundo um livreiro que vivia no século X em Bagdad [provavelmente Ibn al-Nadim, já citado], havia nesta cidade cem lojas de livreiros onde se fabricava e copiava livros ...

Abd Allah Ibn Lahi'a tinha a reputação de possuir no Egito uma rica biblioteca, provavelmente constituída de textos copiados sobre papiro. O desenvolvimento das bibliotecas árabes é entretanto devido essencialmente ao importante desenvolvimento das ciências religiosas muçulmanas, como o hadit, que consistia em reunir todas as palavras do Profeta, dando nascimento a outras ciências, as quais visavam estabelecer sua autenticidade, e a tradução das obras de ciências ditas 'antigas', como a medicina, as matemáticas, a astronomia, a filosofia, cujas obras se achavam em grego ou em siríaco nas bibliotecas dos monastérios ou dos estudiosos cristãos.

Os cronistas nos relatam a existência de várias bibliotecas califais. Integradas às políticas culturais, elas ocupavam uma dupla função: a de coletar livros, permitindo desenvolver entre as elites um tipo de saber e a de fornecer lugares de discussão e de difusão das doutrinas religiosas. O Bayt al-hikma (Casa da sabedoria) de Bagdá se desenvolve particularmente sob o califa al-Mamum (813-833). Ali se lia, copiava e relia os livros ... Tratava-se de fundar uma cultura integrante das populações de origens diversas. A biblioteca de al-Hakam II (961-976), em Córdoba tinha também um significado político. Reunir livros no extremo Oeste do mundo muçulmano era congregar o saber do conjunto do mundo muçulmano e assumir a herança. Tratava-se de tornar possível e de afirmar a autonomia, no plano cultural, da península ibérica. As obras filosóficas e astrológicas da biblioteca foram destruídas após a morte de al-Hakam II por ordem de al-Mansur ibn Abi Amir, que entendia fundar sua legitimidade sobre o respeito da lei religiosa. Uma Dar al-ilm (Casa do saber) foi fundada no Cairo em 1004 pelo califa fatimida al-Hakim, de quem acolheu a biblioteca pessoal. Eruditos de diversas disciplinas religiosas e científicas ali se reuniam. Esta biblioteca conheceu as vicissitudes ligadas ao cuidado dos califas fatimidas de difundir a doutrina ismaeliana e desapareceu após a tomada do poder por Saladino em 1171.

As bibliotecas das instituições religiosas, mesquitas e madrassas desempenharam um papel diferente, na medida em que elas eram voltadas para o ensino.”¹⁹⁰



*

“As bibliotecas das mesquitas eram acessíveis ao público e o empréstimo podia ser praticado ali. Um registro da mesquita Ibn Yusuf em Marrakesh, estabelecido em 1700, contém os nomes de cadis, juristas, imãs, astrônomos, pregadores, notários, bibliotecários, muezins, vigias de mercados, estudantes, que emprestaram obras.”¹⁹¹*

¹⁹⁰ Guesdon: 2002, 19.

* Imagem extraída do filme *O colar perdido da pomba*

* Cadi – ou ‘juiz’. Nos territórios muçulmanos ..., agente da autoridade encarregado, no título do direito religioso... da «jurisdição civil e criminal»... Sourdel: 2008, 20.

¹⁹¹ Guesdon: 2002, 20.



192

“Bibliotecas privadas foram por outra parte constituídas por colecionadores e estudiosos. O inventário de um erudito xiita que viveu em Bagdá no século XIII menciona seiscentos e sessenta e nove títulos, que representam só uma parte do conjunto.”¹⁹³

¹⁹² Barry: 2004, 13. “Retrato de Bihzad [Mestre de pinturas persas, 1460-1535]”.

¹⁹³ Guesdon: 2002, 21.



194

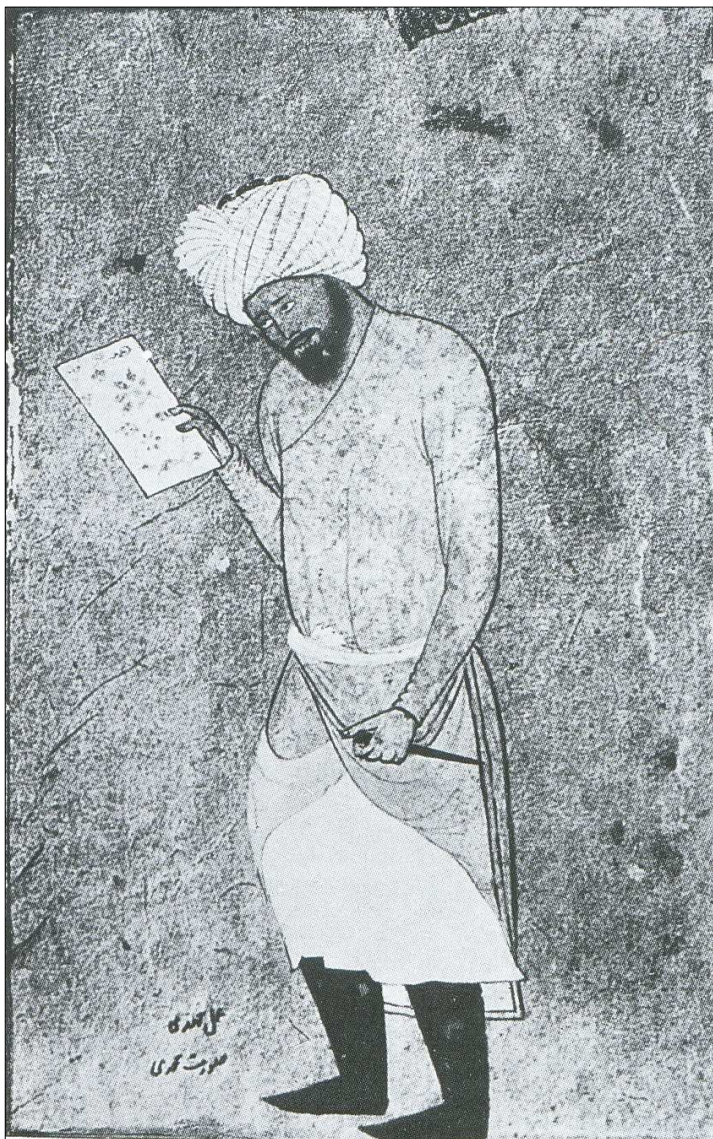
Avicena¹⁹⁵ deixou sua impressão sobre a biblioteca de Boukhara, que visitou:

“«Entrei num edifício que possuía numerosas salas. Em cada sala havia baús de livros acumulados uns sobre os outros. Em uma se achavam livros de língua árabe e de

¹⁹⁴ Hillenbrand: 2000, imagem: p. 294; informações sobre o artista, pp.283-284. Pintura do artista Habib Allah. Séculos XVI e XVII.

¹⁹⁵ *Ibn Sina ... , conhecido no Ocidente sob o nome de Avicena... Foi médico ilustre, tanto quanto filósofo.... Nasceu em 370/980 em Afshana, terra de sua mãe, perto de Bukhara [morreu em 429/1037, Hamadã]. Sua língua materna foi o persa... Influência de Ibn Sina – A transmissão da ciência grega pelos árabes e a tradução das obras daqueles em latim, produziram o primeiro renascimento da Europa meridional que*

poesia, em outros livros de fiqh, e assim por diante: cada sala era consagrada aos livros de uma ciência. Eu consultava o catálogo das obras dos Antigos (fihrist kutub al-awa'il) e pedia o que queria. Vi livros cujos títulos permanecem desconhecidos na maior parte, livros que eu não tinha nunca visto antes e que não vi, desde então, nunca mais. Li estas obras. Tirava proveito e me tornei capaz de reconhecer a categoria de cada uma na ciência que era a sua ...»¹⁹⁶



197

começa no século X na Sicília, brilha no séc. XII sobre Toledo, e logo na França.... Encyclopédie de l'Islam, T. III: 1990, 965;966;969.

¹⁹⁶ Malet: 1996, 122.

“O filósofo [Avicena] teve acesso a uma biblioteca que penetrou em sua experiência pessoal como uma figura de admiração utópica. É um lugar como não existe nenhum em outra parte. Admirável, a biblioteca de Boukhara o era pelo caráter pletórico de suas coleções tanto quanto por sua universal completude e impecabilidade da ordem de seus livros. ...

Uma tal ordem é em toda parte observada nas bibliotecas reais da Idade Média muçulmana. Quando o geógrafo palestino Muqaddasi (m. 380/ 990), visita a [biblioteca] do príncipe de Chiraz, ele deixa seu olhar se levar para os mesmos aspectos que atingem Avicena depois dele ... Como todas as grandes coleções da época, a do príncipe buwayida era concebida sobre um modelo polimático: «Não havia um livro que o príncipe não procurasse uma cópia, qualquer que fosse a disciplina.» O espaço que acolhe estas coleções é uma longa sala com grandes banquetas e depósitos de cada lado. Armários em madeira decorados, da altura de um homem e de uma largura de três côvados* inteiramente fechados por portas abrigando sobre suas prateleiras os livros cujos nomes figuram em fichas penduradas sobre a porta de cada uma delas.*

Em Chiraz, como em Boukhara, a biblioteca real conhece mais ou menos a mesma estrutura arquitetural, a mesma disposição topográfica e a mesma ordenação de lugares: um longo corredor (uma longa sala, diz Muqaddasi) dando sobre peças separadas. Enquanto em Chiraz os livros são colocados dentro de armários fechados, em Boukhara eles são arranjados dentro de baús. Mas toda vez os catálogos identificam o conteúdo de um ou outro móvel. Num caso, os catálogos parecem dizer respeito a armazéns onde se acham os baús de livros de cada disciplina, enquanto que em outro, cada armário possui sua própria lista. Aqui e ali, a ordenação topográfica dos lugares é repetida por um dispositivo biblioteconômico (indicado pela especialização das salas) e bibliográfico (indicado pela existência dos catálogos). O conjunto assegura a garantia da ordem dos livros.

¹⁹⁷ Hillenbrand, 2000, 27. “Retrato de um artista. Pintura em guache. Shiraz, em torno de 1575. Museum of Fine Arts, Boston.”

* Buwayida – Buwayhida ou Büyida – principal das dinastias que, sobre o platô iraniano, depois no Iraque, ao lado dos Samânidas do Khorasan... marcam, entre a dominação árabe do início do islã e a conquista turca do século V/ XI, «o entreato iraniano». Tira seu nome de Buwayh ou Büyeh, o pai dos três irmãos que a fundaram, ‘Ali, al-Hasan e, mais jovem, Ahmad. (Encyclopédie de l’Islam.: 1991, 1390)

Esses dois exemplos nos mostram que a biblioteca é dupla, as vezes mobília destinada ao arranjo dos livros e depósito onde esses últimos são estocados e conservados.”¹⁹⁸

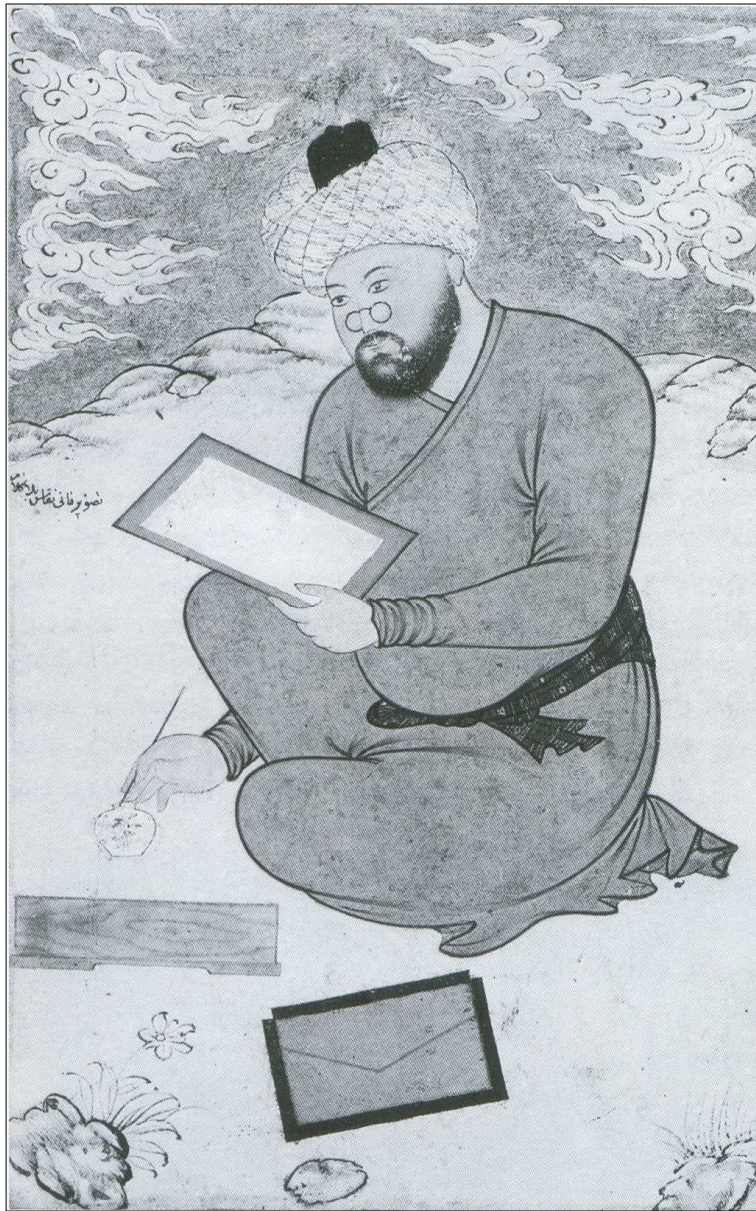


199

* Còvado – medida de comprimento equivalente a 66 cm. Houaiss: 2009, 565.

¹⁹⁸ Touati: 2003, 292-294.

¹⁹⁹ Hillenbrand: 2000, 33. “Retrato de um Calígrafo. Desenho colorido. Início do século XVII. British Library, London.”



200

Houari Touati constatou, no livro *L'armoire à sagesse. Bibliothèques et collections en Islam*, "... que a biblioteca do Cairo funcionava no mesmo modelo que as de Boukhara e de Chiraz. O dispositivo topográfico é comum às três bibliotecas. Mas escolhendo arranjar seus livros nos armários antes que conservar nos baús, a biblioteca do Cairo se conforma melhor ao modelo da de Chiraz. Parece que esse modelo de arranjo prevaleceu na estrutura das grande coleções pricipescas. [E numa nota Touati acrescenta:

²⁰⁰ Hillenbrand: 2000, 78. "Retrato de Fani (ou Mani), Irã, cerca de 1610. British Museum."

‘Lembramos que existe um outro modelo de móvel sobre o qual as fontes literárias são mudas e que nós conhecemos graças a uma ilustração dos Maqamat de Hariri pelo pintor al-Wasiti, no início do século XIII. Diferente dos dois outros, ela é aberta e seus livros são imediatamente acessíveis ao olhar.’²⁰¹



202



203

²⁰¹ Touati: 2003, 295.

²⁰² “Maqamat de Hariri: exemplar ornado de pinturas executadas por Yahya ibn Mahmoud ibn Yahya ibn Aboul-Hassan ibn Kouvarriha al-Wasiti. Bagdá, 1237” Extraído de:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422965p.r=hariri+wasiti.langPT>

Todas essas citações que reproduzi sobre bibliotecas muçulmanas fazem que eu pense neste como um local no qual prevalece o estudo. Os deslocamentos das pessoas, claro, seria mais fácil que o transporte daqueles livros, grandes e pesados. Além disso, caros, não eram para qualquer um, daí as bibliotecas estarem associadas a ricos califas e ao poder, sempre.

Esse lindo lugar que aparece no filme *O colar perdido da pomba*, para mim, é o *Bayt al-hikma*, ou o *Dar al-ilm*, ou outros nomes como esses, que designam bibliotecas, lugares de estudo. E que precisam de um conjunto de pessoas que pensem e trabalhem a sua concepção e o seu desenvolvimento. Aquela imagem e as palavras do diretor do filme, Nacer Khemir, que podem ser lidas na entrevista ao final desse texto, permitem que eu veja e pense isso. E permite que outros olhos vejam outras coisas.



*

²⁰³ Hillenbrand: 2000, 78. “Shafi’ ‘Abbasi. Detalhe do ‘Rida-yi Abbasi Album’. Irã, 2º quarto do século XVII. Freer Gallery of Art.”.

Num livro publicado em 1967, em Damasco, após a sua morte, o autor Youssef Eche nos dá uma série de informações sobre bibliotecas árabes da Idade Média. Selecionei alguns fragmentos que julguei importantes para mostrar características relevantes que, acrescidas às citações anteriores, ajudam-nos a construir imagens, imaginar aquelas bibliotecas.

No prefácio ao seu *Les bibliothèques arabes publiques et semi-publiques en Mésopotamie, en Syrie et en Égypte au Moyen Age*, livro publicado em Damasco, Síria, em 1967, Youssef Eche escreve que:

“Esta civilização [árabe], de origens diversas e ramos múltiplos, considera o livro como um guia e como um tesouro. Bem mais que todas aquelas que a precederam, ela levou em grande conta o livro e se interessou pela sua difusão. É sem igual pelo grande número de livros que viu circular no mundo onde reinava. Um andaluz do século VIII/ XIV viu, com um estudante, o quinquagésimo sexto tomo de uma bibliografia de livros composta em árabe. Este não era o último volume da série. Como os livros ali estavam brevemente designados (o título da obra, o nome do autor, a data de sua morte e a cidade à qual ele pertencia), pode-se supor que o mínimo de livros citados em cada página era de 20. Como cada volume devia conter 400 folhas, se tem, cálculo feito, perto de um milhão de obras citadas nesses 56 volumes, ou para ser mais preciso, 896.000 livros no mínimo. Se repartirmos esse número pelos 600 anos passados desde o início da composição dos livros (século III/ VIII) até a data próxima à confecção desta bibliografia, tem-se todos os anos 1491 obras. É o número de obras anuais conhecidas pelo autor e julgadas dignas de serem citadas por ele. As obras desconhecidas ou deixadas de lado devem ser ainda mais numerosas.

*O uso desse número colossal de livros devia ser facilitado e organizado. Como era? Como o livro alcançava as mãos dos leitores? Quais eram os depósitos públicos onde ele podia ser encontrado? Como as bibliotecas nasceram e evoluíram?”*²⁰⁴

Após essa apresentação, Youssef Eche classifica os tipos de bibliotecas públicas árabes.

* Imagem extraída do filme *O Colar perdido da pomba*.

“Para estabelecer esta classificação, nós partiremos do próprio vocabulário. Os termos que designam as bibliotecas árabes são os seguintes:

1º Bayt al-hikma.

2º Hizanat al hikma.

3º Dar al-hikma.

4º Dar al-ilm.

5º Dar al-kutub.

6º Hizanat al-kutub.

7º Bayt al-kutub.

Nessas sete expressões, figuram seis palavras diferentes: bayt, hizana, dar, hikma, ilm, kutub. As três primeiras palavras designam gêneros de locais. As três outras se referem ao objeto desses locais e servem para qualificar os três primeiros.

Essas palavras têm, cada uma, seu valor próprio e, agrupadas duas a duas, determinam, por seu próprio agrupamento, os diferentes tipos de bibliotecas.

O local da biblioteca, de início, é designado pelas palavras bayt, hizanat, dar. ... Se sabe ... que a palavra bayt tem diferentes empregos: ela designa uma residência, uma cidade, uma família, um aposento, etc. ... à palavra dar aplicam-se igualmente diversos significados.

A distinção entre bayt e dar é essencial, pois ela basta, a nosso juízo, para definir dois tipos distintos de bibliotecas. ...

Bayt deve então designar a peça, o aposento, o gabinete ou a sala que constituía uma parte do dar; o dar significando logo o conjunto do palácio ou edifício.

Uma diferença bem clara deve ser assim notada, etimologicamente falando, entre as bibliotecas que levam o nome de bayt e aquelas designadas por dar. As primeiras devem

²⁰⁴ Eche: 1967, ix-x.

constituir, nesse ponto de vista, bibliotecas alojadas em uma ou várias salas (tratam-se das buyut, plural de bayt); elas fazem parte de um palácio que deve, necessariamente, abranger outras peças reservadas a usos diferentes.

... no século V/ XI ... a palavra dar al-kutub, [é] empregada, durante perto de dois séculos para designar bibliotecas importantes, por se aplicar a toda grande biblioteca, mesmo sem edifício especial. Como expressão, ela tem então por função designar não a forma do local, mas o caráter da biblioteca.

O termo hizana foi sempre bem menos específico.

É o «lugar onde se conserva», nos dizem os dicionários. ...a palavra «depósito» ... nos pareceria a melhor a lhe corresponder.

Em segundo lugar, o fundo ou o objeto da biblioteca árabe é designado pelos termos: hikma, ilm, kutub, termos que, é necessário sublinhar aqui, marcam três períodos bem diferentes da vida das bibliotecas árabes.

Hikma chegou ao ponto de tornar-se, como o diz Clément Huart, sinônimo de falsafa, que primitivamente designava a filosofia grega tratada em língua árabe. ...

Ilm é pelo contrário uma palavra puramente árabe. Ainda que tenha começado por designar diferentes tipos de conhecimento, terminou por tomar uma acepção muito larga e por significar o que se costuma chamar «ciência» de modo geral ou, se preferirmos, todo conhecimento preciso e definido. Os bibliófilos e bibliógrafos árabes adotaram esta acepção.

A palavra kutub, plural de kitab, livro, é também vaga quando se trata de designar o fundo ou o objeto da biblioteca, como o é a palavra hizana para indicar o local.”²⁰⁵

“A primeira é a bayt al-hikma, «gabinete da Sabedoria» ou hizanat al-hikma, «depósito da Sabedoria». Quer dizer uma sala ou salas onde a Sabedoria é o objeto das

²⁰⁵ Eche: 1967, 1-2.

atensões, que visam a seu progresso e à sua expansão, atenções que, em primeiro lugar, devem todas naturalmente se aplicar aos livros filosóficos.

*O dar al-ilm, «edifício da ciência», abre um novo período. É uma edifício independente onde ciências de todo gênero são o objeto de atenções particulares. Ele é chamado também de dar al-kutub, «edifício dos livros», e, num só caso, dar al-hikma, «edifício da sabedoria».*²⁰⁶

Eche fala de atividades que, em princípio não parecem ter relações estreitas com as bibliotecas, mas que, de fato “... são estreitamente ligadas a esta instituição.”²⁰⁷

“1º A atividade da tradução e da composição de obras sob a égide de patronos das bibliotecas. Esta atividade era destinada a enriquecer aquelas, e é suscetível de revelar a orientação.

2º O interesse que tinham esses patronos pela astrologia e pelos astrólogos. Esse interesse constituía uma parte das atenções concedidas aos bayt al-hikma.

*3º O cuidado que tomavam esses patronos de encorajar os estudiosos, assim como de os reunir em torno deles. Os estudiosos deviam participar nos trabalhos empreendidos nos bayt al-hikma”*²⁰⁸

“Logo que os árabes empreenderam sua conquista, eles levavam consigo como livros escritos somente os Corões. No curso dessas conquistas, eles se acharam diante de povos instruídos que tinham em sua posse livros que lhes serviam de guias na sua vida, tanto científica quanto prática e moral. Inicialmente os conquistadores não prestaram atenção a esses livros, mas em seguida eles experimentaram a necessidade de se interessar por eles ao mesmo tempo que pelos hadit, poemas, provérbios e sentenças que as pessoas sensatas entre eles começavam a ditar aos seus discípulos. Eles demoram a constatar que as instituições monárquicas então em vigor tinham o hábito de depositar os livros em uma instituição levando um nome que eles traduziram pela palavra bayt al-hikma ou hizanat al-*

²⁰⁶ Eche: 1967, 5-6.

²⁰⁷ Eche: 1967, 10.

²⁰⁸ Eche: 1967, 10.

* Hadit - «relato», mais particularmente «palavras» atribuídas a Muhammad – conjunto dessas Tradições. Sourdel: 2008, 42.

hikma, além da palavra imprópria e para todos válida de hizanat al-kutub. Eles não tardaram a criar à maneira deste uso, uma instituição à qual eles consagraram este nome. Esta instituição deveria receber tanto os livros obtidos no curso das conquistas quanto as notas escritas ou ditadas pelos estudiosos árabes.

O primeiro bayt al-hikma que nos foi possível conhecer aparece em Muawiya I ...²⁰⁹ que pelas datas citadas, aparentemente aproxima-se do período entre os anos 815 e 833.

“A biblioteca toma definitivamente corpo sob Walid Ibn ‘Abd al-Malik (m. 96/714). Ela tem seu bibliotecário, seu copista calígrafo, ambos nomeados. Nós encontramos o nome do primeiro bibliotecario árabe que conhecemos no kitab al-ansab de Sam’ani onde ele é nomeado como segue: Sa’d que tem por sobrenome Sahib al-Masahif (o mestre dos livros).

... É necessário reconhecer que a palavra masahif, que, mais tarde designará exclusivamente o texto completo do Corão, designava geralmente nesta época os livros encadernados, à parte seu sentido particular de Corão encadernado.²¹⁰

“Resumimos agora o que foi dito. Muawiya tinha um bayt al-hikma que passa em herança a seu neto, Halid b. Yazid. Este o enriquece, não dos livros de alquimia que injustamente se lhe atribui, mas de traduções que foram executadas em sua intenção. Ele chama [para] lá filósofos e grandes artesãos. O nome de bayt al-hikma desaparece depois dele. Mas a biblioteca dos califas omíadas se desenvolve. Ela teve seus bibliotecários e seus calígrafos. Al-Mansur e Al-Mahdi empreendem o transporte de obras de Bizâncio, e as entregam para tradução.²¹¹

“ A ciência antiga foi de tal forma honrada por ele [al-Ma’mun] que ela faz nascer uma lenda. Para explicar os cuidados empregados para adquirir os tesouros desta ciência,

²⁰⁹ Eche: 1967, 10-11.

²¹⁰ Eche: 1967, 18.

²¹¹ Eche: 1967, 26.

se acreditou dever invocar um sonho imaginário no curso do qual al-Ma'mun teria sido encorajado por Aristóteles a estudar a filosofia, causa da felicidade.

Qualquer que seja a autenticidade, e, partindo dos efeitos deste sonho, al-Ma'mun desenvolve uma atividade notável na busca de antigas obras gregas. Esta atividade é relatada sob três formas diferentes: presentes de livros pelo imperador de Bizâncio, trabalho de uma comissão encarregada de buscar as mais interessantes obras que se achavam sobre o território destes últimos, e enfim aquisição de uma coleção que ali se conservava com zelo.

Para começar, «al-Ma'mun entra em relação com os imperadores de Bizâncio, lhes faz ricos presentes e pede doações de livros de filosofia que eles tinham em sua posse. Estes imperadores lhe enviaram as obras de Platão, de Aristóteles, de Hipócrates, de Galiano, de Euclides, de Ptolomeu, etc».

Visto o interesse de al-Ma'mun pelas obras antigas dos primeiros dias de seu califado, esta simples aquisição parece dever se localizar antes de sua entrada em Bagdá em 204/819.»²¹²

Youssef Eche reproduz diversas passagens que testemunham a importante relação desse lugar, o *Bayt al-Hikma*, para as traduções de obras gregas, no período de al-Ma'mun.

“Os tradutores eram assistidos por redatores, kuttab. ...

Esses redatores deviam preparar as traduções a exemplo de seus êmulos ... Al-Ma'mun tinha excelentes razões para escolher como redatores pessoas versadas na tradução: ele tinha um plano de trabalho vasto e longo.

Esse grupo de tradutores assim organizado tinha um chefe que levava o título de secretário da tradução (amin 'ala l-targana).»²¹³

²¹² Eche: 1967, 27-28.

²¹³ Eche: 1967, 32.

“Pode-se descobrir no trabalho da tradução um tipo de divisão que se baseia nas aptidões. Ao lado de seu trabalho de secretário, «Yuhanna ibn al-Batriq procede em particular à tradução de Aristóteles».

Ele traduzia entretanto «algumas obras de Epicuro assim como Hunayn e outros» tradutores. Quanto a esse último, «ele foi levado a al-Ma'mun quando era jovem ainda. O califa lhe ordena traduzir em árabe as obras dos filósofos gregos... as obras de medicina. Al-Haggag ibn Matar parece ter se especializado na tradução de obras de matemática. É ele que traduz o Almagesta. Ele tinha traduzido para Harun [al-Rasid] os princípios da geometria de Euclides, depois retoma esta tradução para al-Ma'mun. Este último trabalho foi conhecido sob o nome da tradução mamunida.

O fato seguinte ilustra, também, a organização do trabalho do qual nós falamos. Al-Ma'mun encarrega Hunayn de corrigir as traduções executadas pelos outros. É necessário compreender, por aí, a correção do ponto de vista da língua árabe. Hunayn conhecia profundamente o árabe e o escrevia impecavelmente. Entre os livros que ele corrige, pode-se citar a obra do céu e do mundo de Aristóteles, traduzida por Yahya ibn al-Batriq, secretário da tradução, e uma outra obra de Platão traduzida pelo mesmo personagem. Yahya não conhecia bem o árabe.

Quanto aos preços ajustados com os tradutores, eles eram avaliados, parece, depois das obras traduzidas. Conta-se a esse propósito que al-Ma'mun recompensava Hunayn de uma quantidade de ouro igual em peso àquele das obras passadas ao árabe. Talvez seja por isso que essas obras estejam redigidas com a escritura cúfica modernizada (al kufi al-muwallad), em grandes e grossos caracteres, com entrelinhas bem separadas sobre papel três ou quatro vezes mais espesso que aquele fabricado então. O formato deste papel era próximo do terço do bagdadi (in 8º).”²¹⁴

“Se constata assim que o Bayt al-hikma foi um centro de tradução e às vezes de composição. A biblioteca desta instituição se forma, nós podemos afirmá-lo agora, de um fundo constituído por obras antigas escritas em grego, em persa e às vezes também em

siriaco, fundo que dá lugar a um outro constituído pelo trabalho das traduções. Um terceiro se forma de obras compostas e dedicadas ao califa. Um quarto provém da antiga biblioteca dos califas. Um quinto, do trabalho de copistas como 'Illan ibn al-Hasan al-Su'ubi.

Esta biblioteca assim formada era conservada por um encadernador: Ibn Abi l-Haris.

Fora do serviço que ela rendia aos tradutores e aos autores no cumprimento de sua tarefa, se deve, malgrado a falta de uma documentação específica, supor que ela era utilizada como biblioteca pública ou ao menos semi-pública. Sabe-se, com efeito, que «al-Ma'mun incita as pessoas a ler as obras traduzidas e as encoraja a as estudar». «As pessoas sensatas aspiram a concorrência de [as] estudar, pois elas vêem seus mestres cheios de consideração pelos estudiosos». Onde poderiam concluir esta leitura e esse estudo, senão, em primeiro lugar, no bayt al-hykma? O que torna esta suposição válida, é que no final do século III/IX e durante o século IV/ X esta biblioteca é freqüentada por autores como 'Umar ibn Sabba (172/ 788 a 262/ 875), Salih ibn al-Wagih e Ibn al-Nadim (m. 385/ 993), estudiosos que ali lêem e copiam obras, ou ao menos passagens. Ela levava então, como se verá , o nome de hizanat al-Ma'mun, biblioteca de al-Ma'mun.

Após nosso conhecimento, o bayt al-hikma, sob al-Ma'mun, era localizado sob o controle de vários personagens, que levavam o título de Sahib (mestre). Esse título se aplicava nesta época, de um modo geral, aos administradores. Assim se dizia sahib al-bimaristan falando do diretor de um hospital, sahib bayt al-darb, a propósito daquele da Casa da Moeda, sahib bayt al-nar, para designar aquele que velava o Templo do Fogo, sahib al-arsad, nomeando o diretor de observações astrológicas, e enfim sahib al-diwan, quando ele se tratasse do chefe de um gabinete ministerial. Aplicado ao guardião do tesouro público, esse termo era substituído, às vezes, por aquele de hazin, expressão geralmente empregada à propósito do bibliotecário, que é de fato o conservador da biblioteca.

²¹⁴ Eche: 1967, 33-34.

O primeiro sahib bayt al-hikma e o mais conhecido é Sahl ibn Harun.”²¹⁵

“É curioso constatar, com efeito, que o desenvolvimento já descrito do bayt al-hikma seja idêntico à idéia concebida pelos historiadores árabes a propósito de instituições científicas da Antigüidade. Esta concepção, nós vamos encontrá-la não globalmente, dada num estudo específico da época, mas nos documentos dispersos ainda que sugestivos que nos oferecem as fontes árabes.

Depois dessas fontes, os antigos povos como os Egípcios, os Chineses, os Hindús, os Persas e os Gregos testemunharam um vivo interesse com respeito às ciências filosóficas, interesse que se exprime sob a forma de coleção, de tradução, de composição e de conservação de livros e que foi misturado a uma tendência astrológica que o marcou com sua impressão definitiva.”²¹⁶

“A concepção que tinham os eruditos árabes das instituições científicas antigas é idêntica à realidade dos bayt al-hikma árabes e no ponto de vista do caráter das instituições e daquele dos seus empregados ...

Para compreender a repartição e a disposição dos bayt al-hikma nós podemos recorrer à obra [de] al-Dahhak ibn Qays, que fez construir os sete bayt segundo a disposição dos sete planetas e os designa pelos nomes desses planetas.”²¹⁷

²¹⁵ Eche: 1967, 36-37.

²¹⁶ Eche: 1967, 43.



*

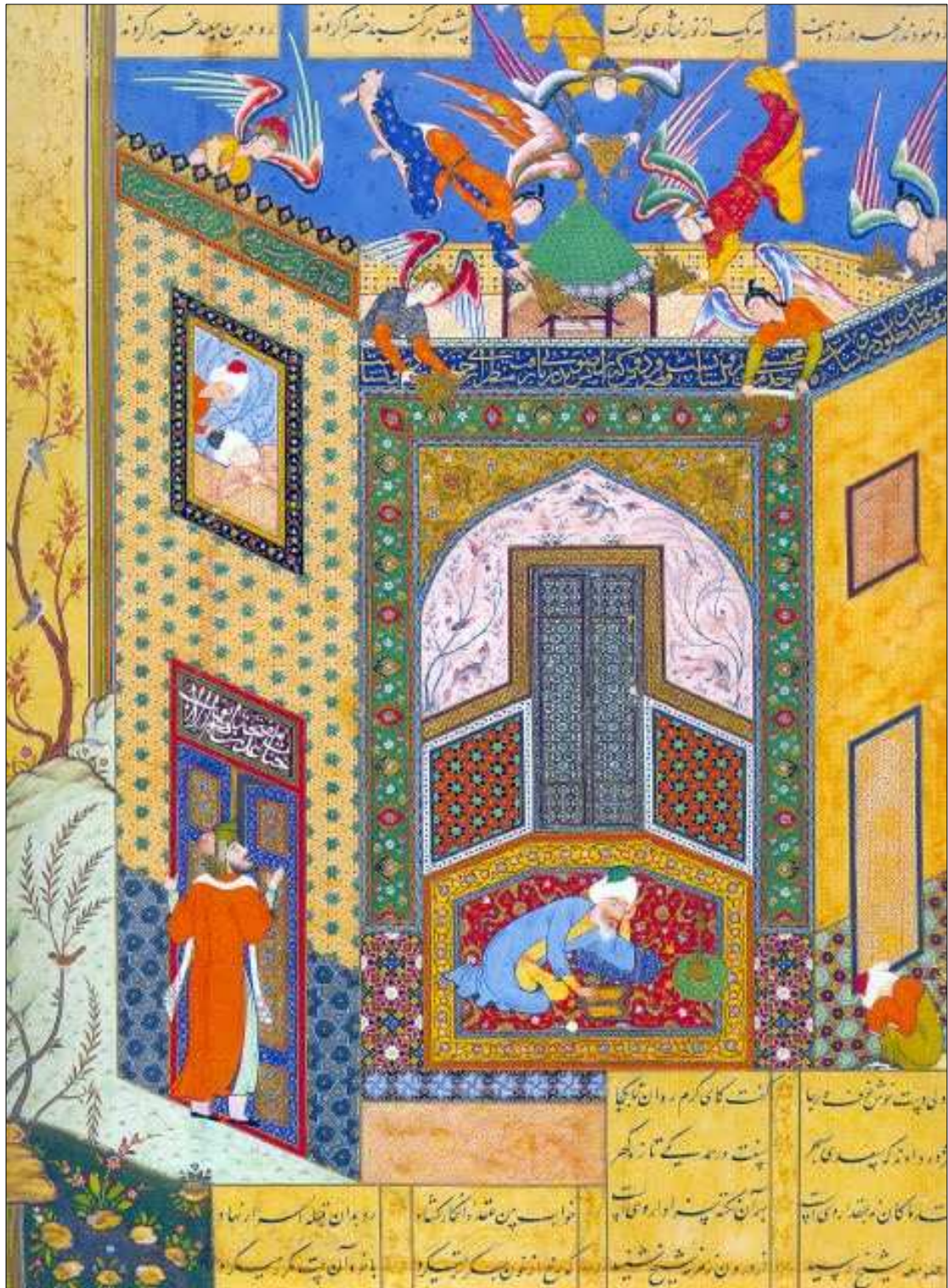
²¹⁷ Eche: 1967, 45.

* *Bayt al-Hikma*, imagem extraída de <http://oleniski.blogspot.com/2011/05/preservacao-da-cultura-grega-no-oriente.html> em 12/07/2011.



*

* Bayt al-Hikma, imagem extraída de <http://oleniski.blogspot.com/2011/05/preservacao-da-cultura-grega-no-oriente.html> em 12/07/2011.

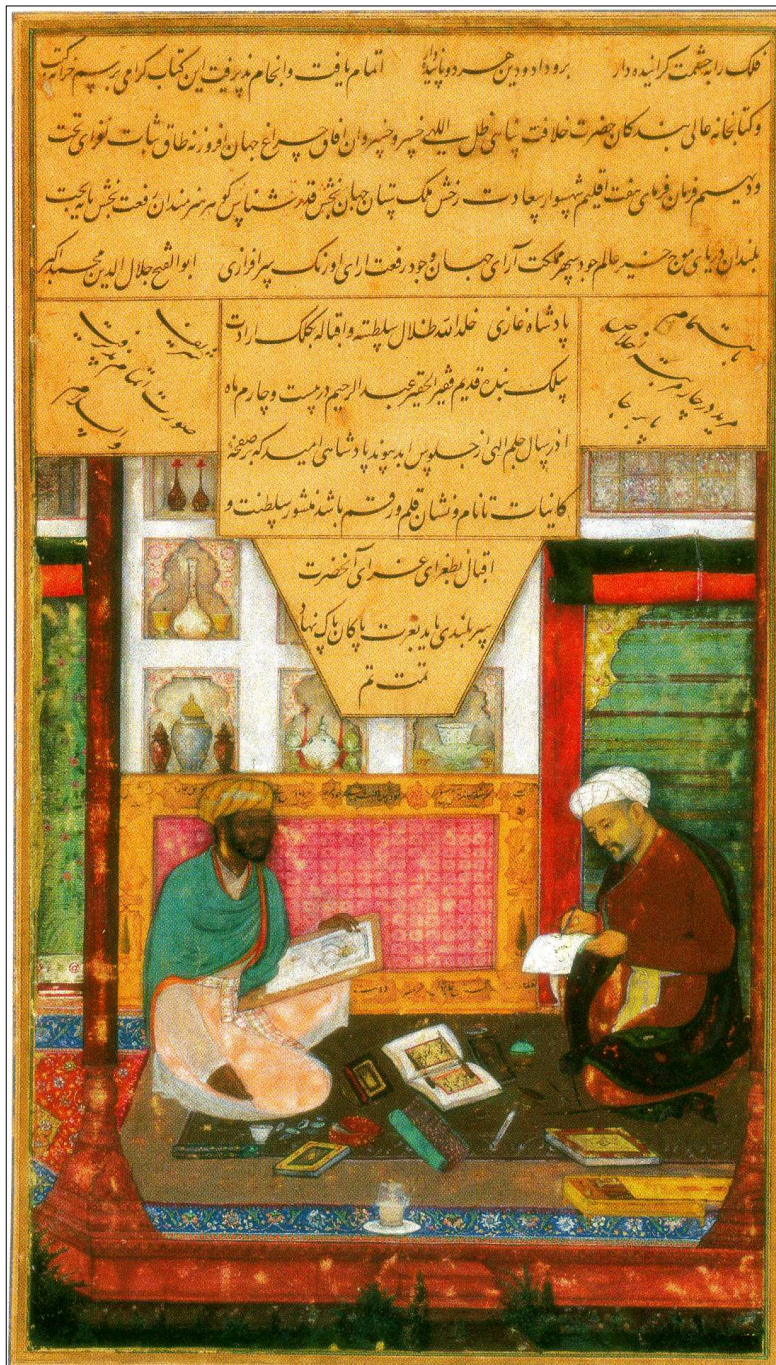


* Bayt al-Hikma, imagem extraída de <http://oleniski.blogspot.com/2011/05/preservacao-da-cultura-grega-no-oriente.html> em 12/07/2011.



218

²¹⁸ Barry: 2004, 234-235. "Um príncipe aprende caligrafia, enquanto debaixo dele, um escriba e um pintor trabalham face a face. Ilustração do século XIII, do Akhlaq-i Nasiri ('Livro de Ética') de Nasiruddin Tusi, 138



219

copiado pelo imperador Mughal Akbar. Lahore (Paquistão), c. 1590-95. Sadruddin Aga Khan Collection, Geneva, Fol. 196r.”

²¹⁹ Barry: 2004, 235. “O escriba ‘Abd-ur-Rahim de Herat, conhece o ‘Estilo Âmbar’ (Amabarin-Qalam) e o pintor Dawlat... pintado por Dawlat para o imperador Mughal Jahangir em cerca de 1610, e acrescentado ao manuscrito de Nizami Khamsah copiado pelo Imperador Akbar em Lahore em 1597-98.”

Referências

Bibliografia

- Alcorão*. SP: Marsam, 1994. Trad. de Samir El Hayek. SP: Marsam, 1994.
- Almeida, Milton José de. *Cinema, arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- Anônimo. *A epopéia de Gilgamesh*. Trad. de Carlos Daudt de Oliveira, a partir da versão inglesa. SP: Martins Fontes, 2001.
- Armstrong, Karen. *Maomé, Uma biografia do profeta*. SP : Companhia das Letras, 2002.
- Bair, Deirdre. *Jung: uma biografia. Vols. 1 e 2*. Trad. De Helena Guerra e Caio Liudvik. SP: Globo, 2006
- Baratin, Marc, Jacob, Christian. *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. RJ: UFRJ, 2000.
- Barry, Michael. *Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzâd of Herât (1465-1535)*. Paris Flammarion, 2004.
- Bearman, P. J. Et al. *Encyclopédie de l'Islam*. Tome IX. Leiden: Brill, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas – v. I*. SP: Globo, 2000.
- Bosworth, C. E. ET al. *Encyclopédie de l'Islam*. Tome VIII. Leiden: Brill, 1995.
- Bosworth, C. E. ET al. *Encyclopédie de l'Islam*. Tome VI. Leiden: Brill, 1991.
- Burckhardt, Titus. *La civilización hispano-árabe*. Madrid: Alianza, 2008.
- Chebel, Malek. *Dictionnaire des symboles musulmanes*. Paris: Albin Michel, 2001.
- Chebel, Malek. *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris: Puf, 2002.
- Corbin, Henry. *El Imam Oculito*. Oviedo: Losada, 2005.
- Curatola, Giovanni. *Arte Islamica*. Florença: Scala, 2009.
- Déroche, F. “*La Paléographie dès écritures livresques dans le Domaine Árabe*” IN *Gazette du Livre Medieval* n°28, printemps, 1996.
- Déroche, François. *Le livre manuscrit árabe. Préludes à une histoire*. Paris: BnF, 2004.
- Eche, Youssef. *Les bibliothèques arabes publiques et semi-publiques en Mésopotamie, en Syrie et en Égypte au Moyen Age*. Damasco: Instituto Francês de Damasco, 1967.
- Ferdowsi, Abolqasem. *Shahnameh. The persian book of kings*. New York : Penguin Classics. Trad. Dick Davis. 2006.
- Gibb, H. A. R. et al. *Encyclopédie de l'Islam. Tome I, A-B*. Leiden: E. J. Brill, 1991.

- Grabar, Oleg. *La peinture persane. Une introduction*. Paris : Puf : 1999.
- Grabar, Oleg. *Mostly miniatures. An introduction to persian painting*. Princeton : Princeton University Press, 2000.
- Guesdon, Mair-Geneviève/ Vernay-Nouri, Annie(dir.). *L'art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2002.
- Herbin, Auguste F. J. *Développemens des principes de la langue arabe moderne, suivis D'un Recueil de phrases, de Traductions interlinéaires, de Proverbes arabes, et d'un Essai de Calligraphie orientale, avec onze planches...* PARIS: Baudoin, Imprimeur de l'Institut National. Floréal an XI (Mai 1803).
- Hillenbrand, Robert. *Persian Painting. From the Mongols to the Qajars*. Londres- Nova York: Tauris, 2000.
- Houaiss, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. RJ: Objetiva, 2009.
- Huart, Clément Imbault. *Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient Musulman*. Paris : Ernest Leroux, 1908.
- Huart, Clément. *Los Calígrafos del Oriente Musulmán*. Palma de Mallorca : José J. de Olañeta, 2004.
- Ibn 'Arabi. *Las iluminaciones de La Meca. Textos escogidos*. Trad. Victor Pallejà de Bustinza. Madrid: Siruela, 2005.
- Ibn Hazm de Córdoba. *El collar de la paloma*. Trad. de Emilio García Gómez. Madrid: Alianza, 2010.
- Jambet, Christian. *Le Caché et l'Apparent*. Paris: Éditions de l'Herne, 2003
- Jung, C. G. *Resposta a Jó*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- Khatibi, Abdelkébir/ Sijelmassi, Mohamed. *L'art calligraphique de l'islam*. Paris: Gallimard, 2001.
- Lewis, B. et al. *Encyclopédie de l'Islam. Tome III, H-IRAM* . Leiden: E. J. Brill, 1990.
- Lings, Martin. *El libro de la certeza: la doctrina sufi de la fe, la visión y la gnosis*. Barcelona: J. J. Olañeta, 2002.
- Lings, Martin. *Splendours of Qur'an calligraphy & illumination*. Vaduz, Liechtenstein: Thesaurus Islamicus Foundation, 2005.
- Leite, Sylvia Virginia Andrade. *O Simbolismo dos Padrões Geométricos da Arte Islâmica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

- Lory, Pierre. *Le Rêve et ses Interprétations em Islam*. Paris: Albin Michel, 2003.
- Malet, Dominique. *La Bibliothèque d'Avicenne*. In: *Studia Islamica*, n° 83, (1996), pp. 121-130.
- Mandel Khân, Gabriele. *Alfabeto Arabo. Stili, variante e adattamenti calligrafici*. Milano: Mondadori Electa, 2010.
- Oliveira, Maria Manuela Soares de. *Arte do Livro Persa e Turco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.
- Orsatti, Paola. *Il manoscritto come specchio di una cultura: il caso dell'Islam*. IN: *Gazette du livre medieval* n° 24, printemps 1994, pp. 1-7. <http://www.palaeographia.org/glm/glm.htm>
- Ory, Solange. *Du coran recité au coran calligraphé*. In: *Arabica*, T 47, Fasc. 3 - 2000, pp. 366-380.
- Pallejà de Bustinza, Victor, in Ibn 'Arabi. *Las iluminaciones de La Meca. Textos escogidos*. Trad. Victor Pallejà de Bustinza. Madrid: Siruela, 2005.
- Paz, Octávio. *O mono gramático*. RJ : Guanabara, 1988.
- Porter, Yves. *Peinture et arts du livre. Essai sur la littérature technique indo-persane*. Paris – Téhéran: Institut Français de Recherche em Iran, 1992.
- Porter, Yves. *La réglure (mastar) : de la "formule d'atelier" aux jeux de l'esprit*. in: *Studia Islamica*, n° 96, Écriture, Calligraphie et Peinture (2003), pp. 55-56+X-XVII+57-74. <http://www.jstor.org/stable/1596242>
- Richard, Francis. *Le livre persan*. Paris : BnF, 2003.
- Rodrigues, Ubirajara Alencar. *Letras e palavras : imagens do último calígrafo*. Anais do II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: *Diversidade, Ensino e Linguagem*. Cascavel : Unioeste, outubro de 2010 ; pp 1-7.
- Sandars, N. K. *Introdução*. IN: Anônimo. *A epopéia de Gilgamesh*. Trad. de Carlos Daudt de Oliveira, a partir da versão inglesa. SP: Martins Fontes, 2001
- Saadi, de Shiraz., *Gulistan; O jardim das rosas*. SP: Attar, 2004.
- Schimmel, Annemarie. *Introducción al sufismo*. Trad. de Lía Tummer. Barcelona: Kairós, 2007.
- Schimmel, Annemarie. *Las dimensiones místicas del Islam*. Madrid: Trotta, 2002.
- Sims, Eleanor/ Marshak, Boris I./ Grube, Ernst J. *Peerles Images. Persian painting and its sources*. Londres: Yale University Press, 2002.

- Sourdel, Dominique/ Sourdel-Thomine, Janine. *Vocabulaire de l'islam*. Paris: PUF, 2008.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*. SP: Martins Fontes, 1998.
- Touati, Houari. *L'armoire à sagesse. Bibliothèques et collections en Islam*. Paris: Flammarion – département Aubier, 2003.
- Valéry, Paul. *O homem e a concha*, IN: Valery, Paul. *Variedades*. SP: Iluminuras, 1999.
- Van Donzel, E. et al. *Encyclopédie de l'Islam. Tome IV, IRAN-KHA*. Leiden: E. J. Brill, 1978.

Filmografia

- Khemir, Nacer. *O colar perdido da pomba*. Tunísia, 1991.
- Ramachandran, Prenjit. *The last calligraphers*. Índia, 2008.
<http://www.youtube.com/watch?v=vQYMf3DhQ78>

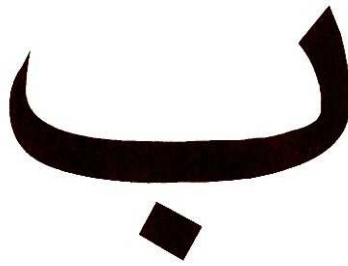
Anexos

Alfabeto Árabe

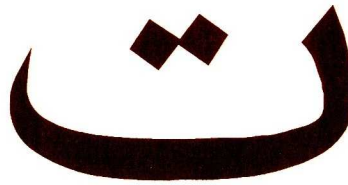
alif



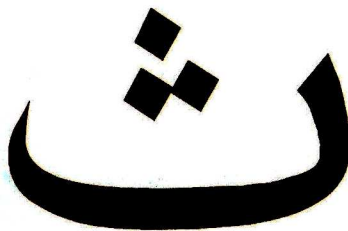
bâ'



tâ'



thâ



jîm

ج

hâ'

ح

khâ'

خ

dâl

د

dhâ

ذ

râ'

ر

zâ'

ز

sîn

س

shîn

ش

sâd

ص

dâd

ض

tâ

ط

zâd

ظ

ain

ع

ghain

غ

fâ'

ف

qâf

ق

kâf

ك

lâm

ل

mîm

م

nûn

ن

hâ'

ه

wâw

و

yâ'

ي

lâm-âlif



Alfabeto Persa

	>	<	<	<	<	<
Equivalente em português	Transcrição do nome	Nome em persa	Final	Meio	Inicial	Isolada
(a)*	alef	الف	ا	ا	ا	ا
b	be	ب	ب	ب	ب	ب
p	pe	پ	پ	پ	پ	پ
t	te	ت	ت	ت	ت	ت
s	se	ث	ث	ث	ث	ث
dj	jim	جیم	ج	ج	ج	ج
tch	che	چ	چ	چ	چ	چ
(h)*	he	ح	ح	ح	ح	ح
(kh)*	khe	خ	خ	خ	خ	خ
d	dāl	دال	د	د	د	د
z	zāl	ذال	ذ	ذ	ذ	ذ
r	re	ر	ر	ر	ر	ر
z	ze	ز	ز	ز	ز	ز
j	zhe	ژ	ژ	ژ	ژ	ژ
s	sin	سین	س	س	س	س
ch	shin	شین	ش	ش	ش	ش
s	sād	صاد	ص	ص	ص	ص
z	zā	ضاد	ض	ض	ض	ض
t	tā	طا	ط	ط	ط	ط
z	zā	ظا	ظ	ظ	ظ	ظ
a	ain	عین	ع	ع	ع	ع
(q)*	ghain	غین	غ	غ	غ	غ
f	fe	ف	ف	ف	ف	ف

(q)*	qāf	قاف	ق	ق	ق	ق
k	kāf	کاف	ک	ک	ک	ک
g	gāf	گاف	گ	گ	گ	گ
l	lam	لام	ل	ل	ل	ل
m	mīm	میم	م	م	م	م
n	nun	نون	ن	ن	ن	ن
v	vāv	واو	و	و	و	و
(h)*	he	ه	ه	ه	ه	ه
(y)*	ye	ی	ی	ی	ی	ی

<http://zendegiamast.blogspot.com/2010/07/o-alfabeto-persa.html>

A Wanderer Seeking the Words of Love in Impossible Cities: Nacer Khemir

Interviewed by Khemais Khayati *

After you accomplished your two first films, *The Story of God's Countries* and *The Drifters*, what does it mean to continue your intellectual and artistic trajectory on the same foundation, and with a unified artistic trend? As I attended the shooting of your third film, *The Lost Ring of the Dove*, I noticed the recurring base in your dramatic and aesthetic structure.

Actually *The Drifters* is the prelude, or the introduction; and I consider *The Lost Ring of the Dove* the first in a cycle of films that gives a clear idea of Arab-Islamic civilization in a general way, as if I were the very same storyteller of the ninth or tenth century who contributed to the materialization of the stories of *The Thousand and One Nights* ... I consider myself a *hakawati*, a storyteller, not only of stories and narratives but also that of a culture, one who tries to add to *The Thousand and One Nights* other stories that cover the past and express the present - and I hope - embrace the future. *The Thousand and One Nights* incorporates everything, and Baghdad in that period was the "eye" of the world. What I am trying to do today is to tell a new story, one of authentic components but used in a new and different manner, making the introduction to the culture simpler and more accessible to us than it is now, closer to both the Eastern and the Western audience, making it become a mirror that reflects both inwards and outwards, at the same time.

There are various points of view, incidents and ambiances linked together in *A Thousand and One Nights*, what are the essential things that can be extracted from your film and added to *A Thousand and One Nights* ?

This is a difficult question, because what is available is of a sensitive nature, both on the level of general discourse and on the level of fine points. For I am free of any given discourse. For example, my feelings about the aesthetic components of Arab-Islamic

²²⁰ Extraída do site <http://www.jstor.org/stable/521691>, acessado em 29/04/2011, às 09:20h. Publicado por: Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo and American University in Cairo Press.

* Alif : Journal of Comparative Poetics thanks Khemais Khayati for permission to translate the interview "A Wanderer Seeking the Words of Love in Impossible Cities," *Al yum al Saba'* (2 April, 1990): 34-35.

culture cannot be expressed except through artistic interpretation and through making the audience sense it. One may delve into the aesthetics of the Arab-Islamic civilization through mysticism, for example, or through architecture or within the general framework or through color and its utilization as a means of expression and not as an ornament. As for characterization, it exceeds its social frame to become a sign of various significations both within and outside the film. The viewer, who relates to and is sensitive towards this Arab-Islamic culture, can reread the film several times, each time in a different manner; since each viewing will be a renewed discovery of the film's specificities. The object is static in its essence, but transformative in its signification.

The readers know that *The Ring of the Dove* was written by the Andalusian Ibn Hazm, and Ibn Hazm is no invention, but actually existed, and that in itself carries significance. Is there a relationship between your film *The Lost Ring of the Dove* and Ibn Hazm, and to what extent is this relationship?

The relationship of my film with *The Ring of the Dove* by Ibn Hazm is a relationship ... [silence]. I will explain this in other words: my problematic is with the issue of love, which I put into a cultural framework that expresses a flourishing period. During each period of cultural prosperity, people get interested in probing into the essence of love, trying to comprehend it, since they consider it the cornerstone of civilization. This happened in Andalusia. In my first film I was searching for this Andalusia; as for my second film, even though I started off from the idea of Andalusia, I then-bit by bit-departed from it until nothing was left from Andalusia but its title, and likewise this is what happened with Ibn Hazm. As for me, as someone born in Tunisia, my initial encounter with the subject of love was through *The Ring of the Dove*, which also happens to be the case for many Tunisian adolescents. This is what made me stay faithful to the memory of my first discovery, to the extent that when I wrote the film's scenario-and despite my attempts to include parts of Ibn Hazm's book-I found myself drifting away from it every time I rewrote the scenario; since I found out that my essential relationship was not with the book but with its essence. That is why I only kept from the book its title, and included the word "lost" which represents Andalusia and also the lost love that is missing in our Arab societies today.

Cinema, in short, is movement and time. Movement-if you put aside the camera's -is that of the actors. How and why did you choose an actor from India who lives in England, then a Lebanese/Syrian young actress and a Lebanese/Palestinian boy and actors from Tunisia etc..?

In the same manner that I tried to recreate an image of a city in the eleventh century, giving it the Arab-Islamic touch of those centuries, I also tried to recreate a human group that could have and-at least presumably-would have inhabited that splendor and framework. The process of pasting (*collage*), and combining things, happened over several stages, and this pertains to architectural as well as human constructions. I feel that the richness of the individual in Arab-Islamic culture is derived from numerous tastes: from the Indian, to the Mogul, the Pakistani and the African. This is how I really feel... and this is what constitutes this richness of the Arab individual. Every time a culture encloses within its tribal solidarity, that is, when tribalism becomes the legal basis for racism (and that is something that our Arab-Islamic culture has suffered from) then a period of decline sets in the society. I tried to accomplish in my film what is impossible to attain only through knowledge of a country's image, geography and racial frame of reference. You might say that this film was shot in Afghanistan, Pakistan, Iran or Tunisia or any place, because the human entity that constitutes the film is at the same time from Tunisia, North Africa, Pakistan and India... even with the Tunisian actors, I only selected the extras, for example, who have Mongolian features -and you saw this for yourself-even though they are purely Tunisian. The formation of this human network is one of my basic ideas that enable the film to be free of particularities of place, time or race. That is why your question concerning the actors limits the film, whereas I do not want that limitation. My film expresses a culture rather than a race or races.

Is it possible, though, to fashion "the cultural" without the interference of "the personal" ?

I hope to do a film that is personal; for me a personal piece of work is written rather than filmed. Yes, "the personal" has its role in the formation of "the cultural," and "the personal" is the education that makes you feel, for example, that beauty is an important element in the life of a human being. Beauty here is not external but encompasses all aspects, as one finds

in the case of mystics; and I also think that Islam is based on this function.... Cinema is a function.

I shot my film in a Tunisian city, one of the very few left that shows what the desert cities were once like ... this city is characterized at the present by neglect, misconceptions and lack of funding, etc.; whereas I was shooting a scene that was expressing an established and flourishing culture, and close by there were demolished and abandoned palaces. I decided one day to be positive, both in my life and behavior; that is, I decided not to use my work and my imagination in crying and lamenting but rather as a "living testimony," living in the sense of remembering, for "the Reminder profits the believers" [*Quran* (LI:55). Arberry's translation, vol. II, p. 239]. The flourishing hooting site is surrounded by the real state of misery, poverty and desolation.

You are shooting in the city of Nefta, and at a distance of 500 meters from the site are the tents of refugees who have been ruined by the recent floods in South Tunisia. What is your feeling when situated between two poles of prosperity and extinction ?

A prosperous place is the outcome of industry. On the other hand, tents and even a demolished wall trigger in me a feeling of proximity with death. The latter burrows into me the feeling of strength, life and beauty, giving me the opposite reaction. The answer or the solution is not in my hands; as for what is within my power, I do it wholeheartedly.

If you were asked to describe your film *The Lost Ring of the Dove* in a short sentence other than its own title, what would you say ?

(Silence) It is about a human being looking for love, in a time when love had its cultural connotation, when love was a cultural criterion, while we live in a period of decline where everything is deteriorating, let alone love! Then, it is impossible to summarize the film because it is made up of feelings, apprehensions, concerns, frameworks and passion. No, it is impossible. I have told you about the feeling that could have been the primary reason that made me direct the film, and the film's title is not a hundred percent literal ; it is more of a "token of loyalty" than a title.

My film is simple as a story line but intricate as a cultural sign; in that respect, it is like the poetry and the stories of mystics. It suffices for a simple person to look at what is happening on the Arab scene, on every level, to feel unsettled in every aspect; to have fear of what might happen or what is happening in some of our countries. The "wretched" in my film and their "guides" represent the deterioration of the structure when something is deformed and transformed into something else. This transformation is not under the heading of life but under the heading of death, and for death, not under the rubric of creation and construction, but destruction...and my film *The Lost Ring of the Dove* is the opposite of death and destruction; it is an anthem of love and life.

Tradução de entrevista

Um andarilho procurando as palavras de amor em cidades impossíveis: Nacer Khemir

Entrevistado por Khemais Khaiati*

Depois que você completou seus dois primeiros filmes, *The Story of God's Country* [A História das Terras de Deus] e *The Drifters* [Os À Deriva/ Deslocados], o que significa continuar sua trajetória intelectual e artística na mesma base com uma tendência artística e unificada? Como observei na filmagem do seu 3º filme *O Colar Perdido da Pomba*, notei a base recorrente na sua estrutura dramática e estética.

Realmente *The Drifters* é o prelúdio ou a introdução; e eu considero *O Colar Perdido da Pomba* o primeiro num ciclo de filmes que dá uma clara ideia da civilização árabe-islâmica de maneira geral, como se eu fosse o mesmo contador de histórias do nono ou décimo século que contribuiu para a materialização das histórias das *Mil e Uma Noites*... eu me considero um *hakawaki*, um contador de histórias, não somente de histórias e narrativas, mas também alguém de uma cultura que tenta acrescentar às *Mil e Uma Noites* outras histórias que cobrem o passado e expressam o presente – e eu espero –, abraçam o futuro. As *Mil e Uma Noites* incorporam tudo e Bagdá naquele período era o “olho” do mundo. O que eu estou tentando fazer hoje é contar uma nova história; uma história com componentes originais, mas usados numa nova e diferente maneira, fazendo a introdução à cultura mais simples e mais acessível a nós do que agora, mais próxima tanto da audiência do oriente quanto da audiência do ocidente, fazendo com que se torne um espelho que reflita tanto o de fora quanto o de dentro ao mesmo tempo.

Há muitos pontos de vista, incidentes e ambientações ligadas entre si nas *Mil e Uma Noites* que são as coisas essenciais que podem ser extraídas do seu filme e acrescentadas às *Mil e Uma Noites*?

* *Alif: Journal of Comparative Poetics* agradece Khemais Khaiati pela permissão para traduzir a entrevista “Um andarilho procurando as palavras de amor em cidades impossíveis”, *Al yum al Saba'* (02 de abril de 1990): 34-35.

Essa é uma questão difícil por que o que eu tenho é de uma natureza sensível, tanto ao nível do discurso geral quanto ao nível de pontos mais sutis. Pois eu estou livre de qualquer discurso já dado. Por exemplo, meu sentimento sobre os componentes estéticos da cultura árabe-islâmica não podem ser expressos a não ser através da interpretação artística e fazendo com que a audiência o sinta. Alguém pode investigar a estética da civilização árabe-islâmica através do misticismo, por exemplo, ou através da arquitetura ou dentro da estrutura geral ou através da cor e a sua utilização como meio de expressão e não como um ornamento. Como para caracterização, isso excede a sua moldura social para se transformar num signo de várias significações, ambos dentro e fora do filme. O espectador que relaciona e é sensível a esta cultura árabe-islâmica pode reler o filme muitas vezes, cada vez de uma maneira diferente pois cada visão será uma descoberta renovada das especificidades do filme. O objeto é estático em sua essência, mas transformativo em seu significado.

Os leitores sabem que o *Colar da Pomba* foi escrito pelo andaluz Ibn Hazm, e Ibn Hazm não é uma invenção mas realmente existiu e isso traz sua significação. Há uma relação entre o seu filme *O Colar Perdido da Pomba* e Ibn Hazm, e o quanto é essa relação?

O relacionamento de meu filme com *O Colar da Pomba* de Ibn Hazm é um relacionamento... (silêncio). Explicarei isso em outras palavras: minha problemática é com a questão do amor, o qual eu ponho numa moldura cultural que expressa um período florescente. Durante cada período de prosperidade cultural, as pessoas se interessam em sondar a essência do amor tentando compreendê-la, pois consideram-na a pedra de toque da civilização. Isto aconteceu na Andaluzia. Em meu primeiro filme eu estava buscando esta Andaluzia; já para o meu 2º filme, embora eu tenha começado a partir da idéia da Andaluzia, fui me afastando dela pouco a pouco até que não sobrou nada dela, a não ser seu título, e da mesma forma aconteceu com Ibn Hazm pois, para mim, como alguém que nasceu na Tunísia, meu encontro inicial com o assunto do amor foi através do *Colar da Pomba*, o que também é o caso de muitos adolescentes tunisianos. É isso que fez com que eu ficasse fiel à memória da minha primeira descoberta na medida que quando eu escrevi o roteiro do filme – e a despeito das minhas tentativas de incluir partes do livro de Ibn Hazm

– eu me encontrei boiando para longe dele o tempo todo, cada vez que eu reescrevia o roteiro; até que percebi que meu relacionamento essencial não era com o livro mas com sua essência. Foi por isso que eu só conservei do livro o título e incluí a palavra “perdido”, que representa a Andaluzia e também o amor perdido que faz falta nas nossas sociedades árabes hoje.

Cinema resumindo é movimento e tempo. Movimento - se você deixar de lado o movimento da câmera – é aquilo que fazem os atores. Como e por que você escolheu um ator da Índia que mora na Inglaterra e também uma jovem atriz síria-libanesa e um garoto palestino-libanês e atores da Tunísia?

Da mesma maneira eu tentei recriar a imagem de uma cidade no século XI dando a ela o toque árabe-islâmico desses séculos. Ao mesmo tempo tentei recriar um grupo humano que poderia, presumivelmente, ter habitado aquele esplendor e estrutura. O processo de colar e combinar coisas aconteceu inúmeras vezes. Isso pertence ao arquitetural bem como às construções humanas. Eu sinto que a beleza do indivíduo na cultura árabe-islâmica é derivada de numerosos gostos dos indianos, do Moghul, dos paquistaneses e dos africanos, isso é como eu sinto e também é aquilo que constituiu esta riqueza do indivíduo árabe. Toda vez que uma cultura é incluída dentro de uma solidariedade tribal, quer dizer, quando o tribalismo torna-se a base legal para o racismo (e isto é algo que nossa cultura árabe-islâmica sofreu) então um período de declínio instala-se na sociedade. Tentei atingir no meu filme aquilo que é impossível atingir somente através do conhecimento de uma imagem de um país, da geografia ou do quadro de referência racial. Você poderia dizer que esse filme foi filmado no Afeganistão, no Paquistão, no Irã ou na Tunísia ou em qualquer lugar, por que a entidade humana que constitui o filme é ao mesmo tempo da Tunísia, do norte da África, do Paquistão e da Índia... mesmo com os atores tunisianos eu só selecionei os extras, por exemplo que tinham traços da Mongólia – e você vê isso por si próprio – embora eles sejam tunisianos puros A formação dessa rede humana é uma das minhas idéias básicas que fazem com que o filme seja livre de particularidades de lugar, tempo ou raça. É por isso que a sua pergunta com relação aos atores limita o filme, embora eu não queira aquela limitação. Meu filme expressa uma cultura, mais que uma raça ou raças.

É possível então construir “o cultural” sem interferência do “pessoal”?

Eu espero fazer um filme que seja pessoal; para mim uma peça pessoal é mais escrita que filmada. Sim, o “pessoal” tem o seu papel na formação do “cultural”, e o “pessoal” é a educação que faz você sentir, por exemplo, que a beleza é um elemento importante na vida de um ser humano. Beleza aqui não é externa, mas engloba todos os aspectos, como alguém pode encontrar no caso da mística; e eu também penso que o islã está baseado nessa função... Cinema é uma função.

Eu filmei numa cidade tunisiana, uma das pouquíssimas que restam e que mostra o que as cidades no deserto uma vez foram... Esta cidade hoje em dia está negligenciada, equivocada e com ausência de fundamentos, etc. Enquanto eu estava filmando uma cena que expressava uma cultura estabelecida e florescente, junto a ela havia palácios demolidos e abandonados. Eu decidi um dia ser positivo, tanto na minha vida quanto no comportamento; isto é, decidi não usar o meu trabalho e a minha imaginação em chorar e lamentar, mas sim como “testemunha viva”, viva no sentido de lembrança, pois “(Corão LI: 55) o recordador ajuda os fiéis”. A florescente locação está cercada pela realidade da miséria, da pobreza e da desolação.

Você está filmando na cidade de Nefta e a quinhentos metros da locação há tendas de refugiados que foram arruinados pelas recentes inundações no sul da Tunísia. Qual é o seu sentimento quando você se situa entre dois pólos, de prosperidade e extinção?

Um lugar próspero é o resultado da indústria, por outro lado tendas e até um muro demolido disparam em mim um sentimento de proximidade com a morte. O último traz para dentro de mim o sentimento de força, vida e beleza dando-me justamente a reação oposta. A resposta ou solução não está em minhas mãos. O que está em meu poder eu o faço de todo o coração.

Se pedissem a você para descrever o seu filme *O Colar Perdido da Pomba* numa pequena frase além do seu título, qual seria?

(Silêncio). É sobre um ser humano procurando o amor num tempo em que o amor tinha conotação cultural, quando o amor era um critério cultural. Enquanto nós vivemos num período de declínio no qual tudo está deteriorando, e o amor fica sozinho! Então, é impossível sintetizar o filme, por que ele é feito de sentimentos, apreensões, preocupações,

enquadramentos e paixões. Não, é impossível; ele disse sobre o sentimento que poderia ter a razão primária que me fez dirigir o filme, e o título do filme não é 100% literal, é muito mais um “símbolo de lealdade” do que um título.

Meu filme é tão simples quanto uma linha de história, mas intrincado num signo cultural; a esse respeito é como a poesia e as histórias dos místicos. É suficiente para uma simples pessoa olhar o que está acontecendo na cena árabe, em qualquer nível para sentir-se desassossegado em todos os aspectos; sentir medo pelo que pode acontecer ou que está acontecendo em alguns de nossos países. Os “infelizes” no meu filme e seus “guias” representam a deterioração da estrutura quando algo é deformado e transformado em outra coisa. Esta transformação não está sob o signo da vida, mas sob o signo da morte, e por morte, não sob a rubrica da criação e construção mas destruição... e meu filme *O Colar Perdido da Pomba* é o oposto da morte e destruição; é um hino de amor e vida.

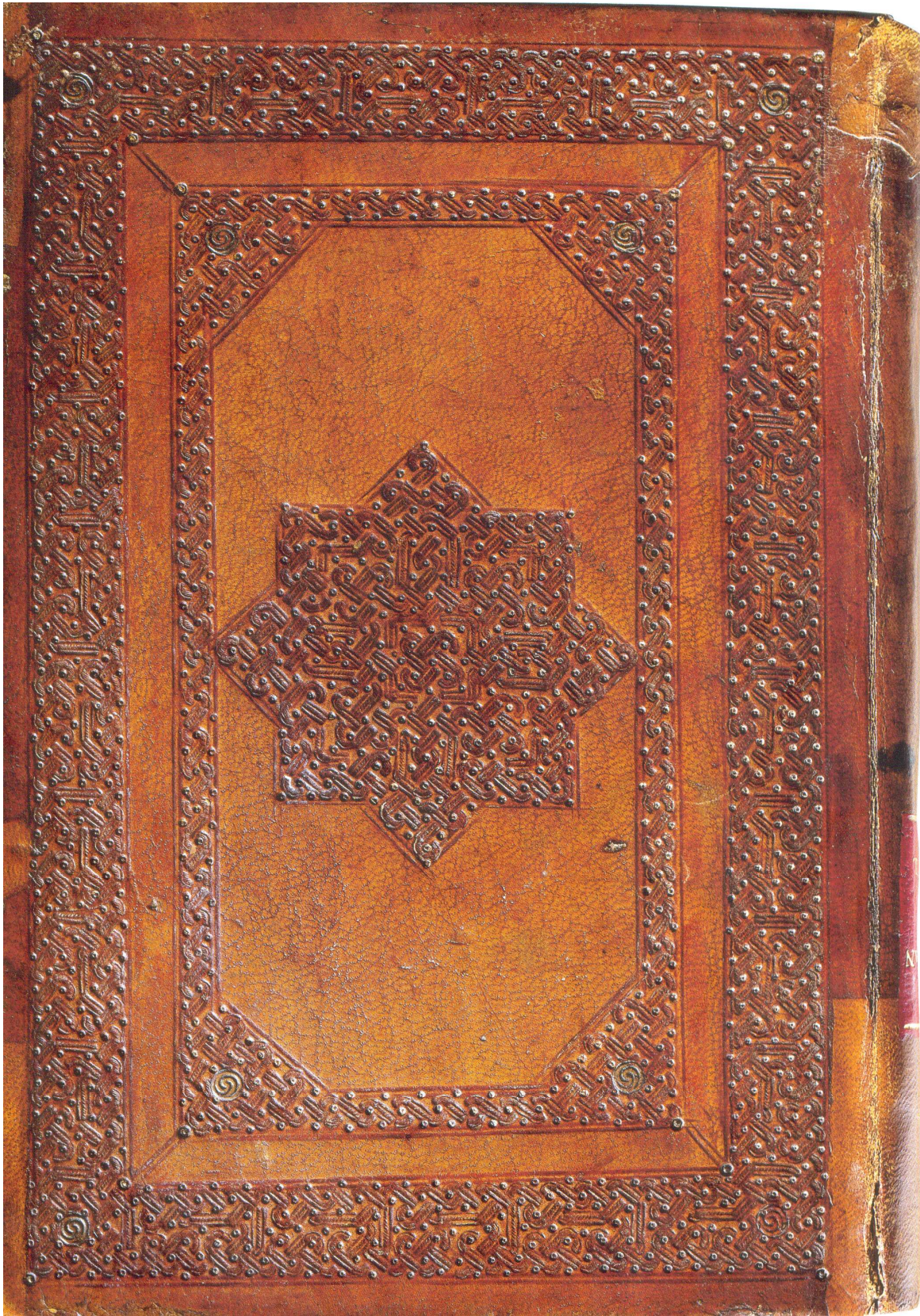


Imagem anterior: “Encadernação maghrebina do século XV sobre o Tomo III de um Corão em cinco volumes.”²²¹

²²¹ Guesdon: 2002, 150-151.



Imagem anterior: “Encadernação maghrebina do século XV sobre o Tomo VI de um Corão em oito volumes.”²²²

²²² Guesdon:2002, 151.

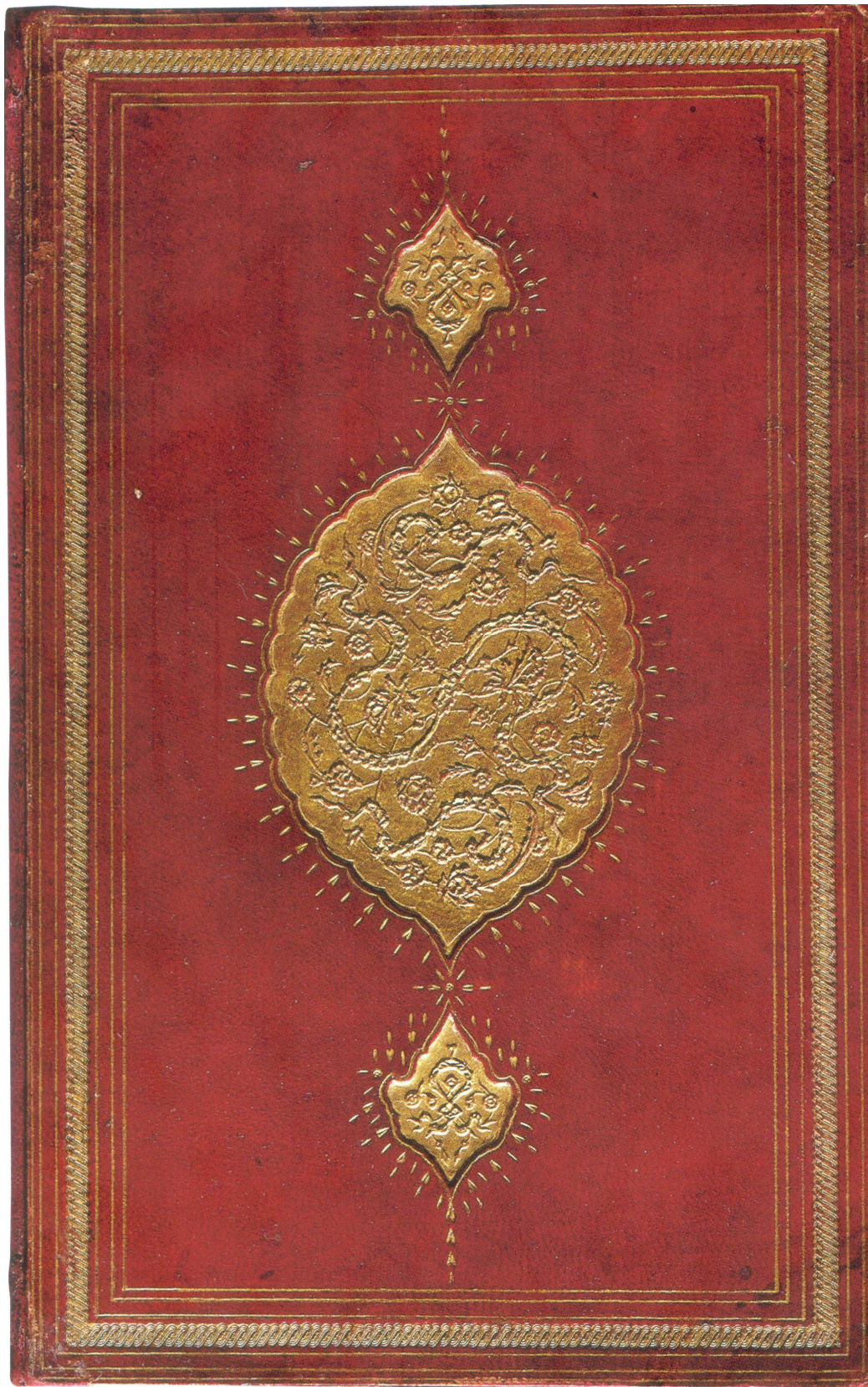


Imagem anterior: “Encadernação otomana do século XVI sobre o livro de Umar ibn al-Farid, *Diwan* – Coleção de Poemas.”²²³

²²³ Guesdon: 2002, 152-153.



Imagem anterior: “Encadernação otomana do século XVIII sobre o livro de Ahmad ibn MustafaTaskoprzade, Chave da felicidade e lanterna do poder.”²²⁴

²²⁴ Guesdon: 2002, 154.



Imagem anterior: “Encadernação persa do século XVI sobre o livro de Sa'di Shirazi, Coleção de todas as obras”²²⁵

²²⁵ Guesdon: 2002, 155.