

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

I78

Islã: o credo é a conduta / [textos selecionados de] Frithjof Schuon, Seyyed Hossein Nasr. . . [et al.]; tradução, [seleção e organização dos textos] de Arminda Eugenia Campos e Roberto S. Bartholo Jr. – Rio de Janeiro: Imago Ed.: ISER, 1990.

(Coleção Religião e Modernidade; 2)

Dados biográficos dos autores.

Glossário.

Bibliografia.

ISBN 8-312-0095-4

1. Islamismo. I. Schuon, Frithjof. II. Nasr, Seyyed Hossein. III. Campos, Arminda Eugenia. IV. Bartholo Jr., Robert S. V. Instituto Superior de Estudos da Religião. VI. Série.

CDD – 297

CDU – 297

Autores: Arminda Eugenia Campos, Roberto S. Bartholo Jr., Frithjof Schuon, Allahbaksh K. Brohi, Seyyed Hossein Nasr, Syed Ali Ashraf, Abdur-Rahman Ibrahim Doi, Syed Husain M. Jafri, Titus Burckhardt, Muhyiddin ibn 'Arabi, Annemarie Schimmel, Abu Bakr Siraj Ad-Din, Murtada Mutahhari.

Islã - O credo é a conduta

Tradução, seleção e organização dos textos de Arminda Eugenia Campos e Roberto S. Bartholo Jr.

(Coleção Religião e Modernidade)



E



IMAGO EDITORA

– Rio de Janeiro –

Valores Perenes na Arte Islâmica

Titus Burckhardt*

Muito tem sido escrito sobre a formação da arte islâmica, a partir de elementos preexistentes de origem bizantina, persa, hindu e mongol. Mas muito pouco tem sido dito sobre a natureza do poder que moldou todos esses vários elementos numa única síntese. Ninguém pode negar a unidade da arte islâmica, tanto no tempo como no espaço, isso é demasiado evidente. Quer se contemple a mesquita de Córdoba ou a grande *madrasah* de Samarcanda, quer seja o túmulo de um santo no Maghreb ou no Turquestão chinês, é como se uma mesma luz brilhasse de todas essas obras-de-arte. Qual é então a natureza dessa unidade? A lei religiosa do Islã não prescreve formas particulares de arte, ela simplesmente restringe o campo de uma expressão, e restrições não são por si mesmas criativas. Por outro lado, é equivocado, para dizer o mínimo, atribuir-se essa unidade a um “sentimento religioso”, como muitas vezes se faz. Por mais intensa que uma emoção possa ser, ela nunca será capaz de moldar todo um mundo de formas numa harmonia que é ao mesmo tempo rica e sóbria, envolvente e precisa. Não é por acaso que a unidade e regularidade da arte islâmica nos lembram da lei atuante nos cristais. Há algo que evidentemente ultrapassa a simples força da emoção, que é necessariamente vaga e sempre flutuante. Nós a chamamos “a visão do intelecto”, inerente à arte islâmica, tomando “intelecto” em seu significado original como uma faculdade muito mais compreensiva que a visão ou o pensamento, uma faculdade envolvendo a intuição de realidades atemporais. É este também o significado de *al-'aql* na tradição islâmica. A fé não é completa a menos que seja iluminada por *al-'aql*, que unicamente compreende as implicações de *al-tawhīd*, a doutrina da Unidade Divina. De modo similar, a arte islâmica deriva sua beleza da sabedoria.

A história da arte, sendo uma ciência moderna, inevitavelmente aborda a arte islâmica do modo puramente analítico de todas as ciências, pela dissecação e redução a circunstâncias históricas. O que quer que seja atemporal numa arte – e a arte sacra, como a do Islã, sempre

* Extraído de *The Sword of Gnosis*, Jacob Needleman (ed.), Londres, Arkana Edition, 1986.

contém um elemento atemporal – será deixado de lado por esse método. Pode-se objetar que toda arte é composta de formas, e que toda forma é limitada, e está sujeita necessariamente ao tempo; como todos os fenômenos históricos, as formas surgem, se desenvolvem, tornam-se corrompidas e morrem; portanto, a ciência da arte é necessariamente uma ciência histórica. Entretanto, isto é apenas uma metade da verdade: uma forma, embora limitada e conseqüentemente sujeita ao tempo, pode veicular algo atemporal, e, nesse aspecto, escapar às condições históricas, não apenas em sua gênese – que parcialmente pertence a uma dimensão espiritual – mas também em sua preservação, pelo menos até uma certa medida, pois é com respeito a seu significado atemporal que certas formas foram preservadas apesar de, e contrariamente a, todas as revoluções materiais e psíquicas de uma época; tradição significa precisamente isso.

Por outro lado, a moderna história da arte derivou a maioria de seus critérios estéticos da Grécia clássica e da arte pós-medieval. Qualquer que tenha sido sua mais recente evolução, ela sempre considerou o indivíduo como o verdadeiro criador da arte. Nesta visão um trabalho é “artístico” na medida em que mostra a marca de uma individualidade. Ora, do ponto de vista islâmico, a beleza é essencialmente uma expressão da verdade universal.

Portanto não é espantoso que a ciência moderna, estudando a arte islâmica, muitas vezes logo se detenha num julgamento negativo. Encontraremos julgamentos negativos em muitos, se não na maioria, dos trabalhos eruditos sobre arte islâmica: eles são mais ou menos os mesmos, embora em graus distintos. Muitas vezes se lê que a arte islâmica só foi criativa no seu primeiro estágio, enquanto integradora e transformadora de legados anteriores, e que mais tarde se congelou mais ou menos em formas estereis. Essas formas, lemos ainda, não teriam cancelado completamente as diferenças étnicas dos povos do Islã, mas teriam desafortunadamente sufocado a iniciativa individual do artista. Isso aconteceu tanto mais facilmente – assim parece – quanto a arte islâmica é privada da mais vital e profunda dimensão, pela interdição religiosa das imagens. Citamos todos esses julgamentos em sua forma mais aguda, bem sabendo que poucos estudiosos europeus os subscreveriam integralmente. Ainda assim, é bom encarar esses julgamentos, pois eles nos ajudarão, por sua própria limitação, a apontar a visão que realmente corresponde à natureza da arte islâmica.

Vamos primeiro mencionar a última das restrições anteriormente

mencionadas, a que concerne à interdição religiosa das imagens. Essa interdição é dupla. Por um lado há a condenação corânica da idolatria, que de um ponto de vista geral muçulmano envolve todas as representações visíveis de Deus, em qualquer forma, sendo a natureza de Deus além de toda descrição, mesmo em palavras. Por outro lado, há as sentenças do Profeta segundo as quais imitar o trabalho do Criador pela imitação da forma dos seres vivos, e particularmente da forma do homem, é irreverência e até mesmo blasfêmia. Esta última injunção não foi sempre, nem em toda parte, observada estritamente, pois ela concerne mais à intenção do que ao feito. No mundo persa e indiano, em particular, foi questionado que uma imagem pode ser permitida se não pretender imitar o ser real, mas se é apenas uma alusão a ele. Esta é uma das razões para o estilo não-ilusivo das miniaturas persas, e a ausência de sombras e de perspectiva. Entretanto, nenhuma mesquita foi, em tempo algum, decorada com imagens antropomórficas.

Se consideramos as coisas superficialmente, podemos ser tentados a assemelhar o ponto de vista islâmico com o do Puritanismo, que ignora o simbolismo, e, portanto, rejeita toda arte sacra como uma mentira. O simbolismo é baseado na analogia entre diferentes graus do ser. Como o Ser é um (*al-wujūdu wāhid*), tudo que é ou existe deve de alguma forma refletir uma fonte externa. O Islã não ignora em absoluto essa lei, que o Corão proclama em mil metáforas: *wa in min shay' in illa yusabbihu bihamdih* (Não há nada que não cante a Sua glória; Corão, XVII, 44). Não é por desconsideração do caráter sagrado da criação que o Islã proscree imagens humanas; pelo contrário, é porque o homem é o representante (*khalīfah*) de Deus na Terra, como o Corão ensina. O Profeta explicou que Deus criou Adão “em Sua forma” (*ala sūratih*), “forma”, nesse caso, significando semelhança qualitativa, pois o homem é dotado de faculdades que refletem as sete qualidades “pessoais” de Deus, ou seja, vida, conhecimento, vontade, força, audição, visão e fala.

Uma comparação entre as atitudes islâmica e cristã com respeito à imagem do homem vai ajudar a delinear as coisas de modo mais exato. Em resposta à iconoclasia bizantina, mais ou menos influenciada pelo exemplo islâmico, o sétimo Concílio Ecumênico justificou o uso de ícones na liturgia com o seguinte argumento: Deus é indescritível em Si mesmo, mas uma vez que o Logos Divino assumiu natureza humana, ele reintegrou-a em sua forma original, e penetrou-a com a beleza divina. Representando a forma humana de Cristo, a arte nos relem-

bra o mistério da encarnação. Sem nenhuma dúvida, há uma aguda distinção entre este ponto de vista e o do Islã, mas, ainda assim, ambos se referem a uma base comum, ou seja, o caráter teomórfico do homem.

Aqui, vale a pena mencionar que uma das mais profundas explorações da atitude em relação à arte sacra foi dada pelo famoso sufi Muhyiddin ibn 'Arabī, *ash-shaykh al-akbar*, que escreve em suas *Al-futuhat al-makkiyyah*: “Os Bizantinos desenvolveram com perfeição a arte de pintar, porque para eles a natureza única (*fardaniyyah*) de Sayyidnā Isā,¹ expressa em sua imagem, é o mais importante apoio da concentração na Unidade Divina”. Como essa afirmativa prova, o papel simbólico de uma imagem não é em si ininteligível para muçulmanos contemplativos, embora, em obediência à lei corânica, eles vão sempre rejeitar o uso de imagens sagradas, dando portanto precedência a *tanzīh* (incomparabilidade) sobre *tashbīh* (analogia). De certa forma, o primeiro dos dois “aspectos” – o da incomparabilidade ou transcendência – absorve até mesmo o caráter teomórfico do homem. De fato, as sete qualidades universais que constituem a “forma” divina de Adão – vida, conhecimento, vontade, poder, audição, visão e fala –, todas escapam a uma representação visual. Uma imagem não tem vida, nem conhecimento, nem poder, nem qualquer dessas qualidades; ela reduz o homem a seus limites corpóreos. Embora limitadas no homem, as sete qualidades são portadoras potenciais de uma presença divina, de acordo com o *hadīth qudsī*: “. . . serei a audição com que ele ouve, a visão com que ele vê”, e assim por diante. Há algo no homem que nenhum meio natural de expressão pode transmitir. O Corão diz “Oferecemos o depósito da fé aos Céus, à Terra e às montanhas, mas recusaram-se encerrar-se dele e temeram enquanto o homem – o homem é injusto e ignorante – se encarregou dele” (XXXIII, 72). Este depósito é apenas potencial no homem comum; ele é real no homem perfeito, em mensageiros (*rusūl*), profetas (*anbiyā*) e santos (*awliyā*); neles até extravasa do interior para o exterior, reluzindo em toda sua aparência corpórea. Temendo ofender esta confiança de Deus no homem, a arte islâmica sempre absteve-se de representar os mensageiros, profetas e santos.

Ao invés de “iconoclasia islâmica”, preferimos dizer “aniconismo islâmico”, pois a ausência de ícones no Islã não tem apenas um sentido negativo, mas também um positivo. Excluindo todas as imagens antropomórficas, pelo menos dentro de recintos religiosos, a arte islã-

¹ Senhor Jesus. (*N. da T.*)

mica ajuda o homem a ser inteiramente si mesmo: ao invés de projetar sua alma exteriormente a si, ele repousará em seu centro ontológico onde ele é ao mesmo tempo representante (*khalifah*) e escravo ('*abd*) de Deus. A arte islâmica como um todo visa criar uma ambiência que ajuda o homem a realizar sua dignidade primordial; ela evita portanto tudo que pudesse vir a ser um "ídolo", mesmo num grau muito relativo e provisório. Nada deve estar entre o homem e a presença invisível de Deus.

Portanto a arte islâmica cria um vácuo; de fato, ela elimina toda a agitação e as sugestões apaixonadas do mundo e constrói em seu lugar uma ordem que expressa equilíbrio, serenidade e paz. Daí se depreende imediatamente quão central é a posição da arquitetura no Islã. Embora o Profeta tenha dito que Deus favoreceu sua comunidade dando-lhe toda a superfície da terra como um lugar de oração, é a arquitetura que, nas regiões populosas, tem que restabelecer as condições de pureza e calma, de outra forma asseguradas pela natureza. A beleza da natureza virgem, que é como a impressão da mão do Criador, é realizada pela arquitetura em outro nível, mais próximo à inteligência humana, e portanto mais limitado, de certa forma, mas de qualquer modo livre da regra arbitrária das paixões individuais.

Numa mesquita o crente não é nunca um simples visitante; ele está, por assim dizer, em casa, embora não no sentido comum da palavra. Quando ele se purifica a si mesmo pela ablução ritual, ficando com isso liberto de alterações acidentais, e então recita as palavras reveladas do Corão, ele simbolicamente retorna à "estação" de Adão, que está no centro do mundo. De acordo com isso, todos os arquitetos muçulmanos empenharam-se em criar um espaço que repousa inteiramente em si mesmo e mostra em toda parte, em cada uma de suas "estações", a plenitude das qualidades espaciais. Eles atingiram este objetivo por meios tão diferentes como um amplo espaço horizontal com pilares, como a velha mesquita de Medina, ou as cúpulas concêntricas da Turquia. Em nenhum desses interiores nos sentimos empurrados em qualquer direção particular, nem para a frente nem para cima; nem somos oprimidos por seus limites espaciais. Foi corretamente observado que a arquitetura de uma mesquita exclui toda tensão entre o céu e a terra.

Uma basílica cristã é essencialmente um caminho, do mundo exterior para o altar principal. Um domo cristão ascende para o céu ou desce para o altar principal. Toda a arquitetura de uma igreja recorda ao crente que a presença divina emana da Eucaristia no altar, como uma

luz brilhando na escuridão. A mesquita não tem nenhum centro litúrgico; o seu *mihrab* apenas indica a direção de Meca, enquanto toda sua ordenação do espaço é feita para sugerir uma presença que envolve o crente por todos os lados.

É muito revelador ver como o grande arquiteto turco Sinan, adotando o esquema construtivo da Hagia Sophia, desenvolveu-o de acordo com a visão islâmica até atingir a perfeita ordem da mesquita Selimiye em Edirne: a enorme cúpula da Hagia Sophia é apoiada por duas meias-cúpulas e estendida por vários pequenos absides. Todo o espaço interior é alongado no sentido do eixo litúrgico, suas diversas partes fundem-se umas nas outras, numa espécie de imensidão indefinida. Sinan construiu a cúpula principal em Edirne sobre um octógono apoiado sobre paredes retas nos lados cardeais, e por absides abobadados, nos quatro lados diagonais, criando um tipo de jóia claramente cortada, cujos contornos não são nem flutuantes nem estreitos.

Quando arquitetos muçulmanos tomaram posse e ampliaram algumas basílicas cristãs, muitas vezes mudaram o plano interior de modo que o que era seu comprimento tornou-se sua largura. Frequentemente – e mesmo junto com tais transformações – as arcadas numa mesquita correm ao longo do espaço principal. Elas não "progridem" numa certa direção, como as arcadas estruturando a nave de uma catedral: elas antes arrefecem o movimento do espaço sem interrompê-lo, convidando, portanto, ao repouso.

Os arquitetos muçulmanos dedicaram muita atenção e amor à forma das arcadas. Não se estranha que o nome árabe para arcadas – *rawq* ou *riwaq* – seja quase sinônimo de belo, gracioso e puro. A arte européia conhece principalmente duas formas de arco: o arco romano, que é simples e claro, racional e estático, e o chamado arco gótico – indiretamente derivado da arte islâmica – com seu movimento ascendente. A arte islâmica desenvolveu uma grande variedade de formas de arcos, das quais duas são as mais típicas: o arco persa na forma de uma quilha de navio e o arco mourisco na forma de uma ferradura, com sua ponta mais ou menos acentuada. Ambos os arcos combinam as duas qualidades mencionadas acima, ou seja, a coluna estática e a leveza. O arco persa é generoso e gracioso ao mesmo tempo; ele ascende sem esforço como a chama calma de uma lâmpada protegida do vento. Quanto ao arco mourisco, sua extrema amplitude é balanceada pela estrutura retangular: uma síntese de estabilidade e amplitude. Nele há uma respiração sem movimento, é a imagem de um espaço que se expande interior-

mente por superabundância de beatitude. Nas palavras do Corão (XCIV, 1): *A lam nashrah laka sadrak* (Não te expandimos o peito?).

Uma simples arcada, construída de acordo com a proporção correta, tem a virtude de transformar o espaço, de uma realidade puramente quantitativa, numa realidade qualitativa. O espaço qualitativo não é mais mera extensão; é experimentado como um estado do ser (*wajid*). Portanto, a arquitetura tradicional favorece a contemplação.

Entre a arquitetura de uma mesquita e a de uma casa particular muçulmana há uma diferença de plano, mas não de estilo, pois cada habitação muçulmana é um lugar de oração: os mesmos ritos são celebrados aí como lá. Em geral a vida islâmica não é separada num domínio sagrado e outro profano, assim como a comunidade não é dividida em clero consagrado e leigos: todo muçulmano com mente e moralidade íntegras pode atuar como imã. Esta unidade da vida se manifesta pela homogeneidade de sua estrutura: seja no interior de uma mesquita ou de uma casa particular sua lei é o equilíbrio, a calma, a pureza. Sua decoração não deve nunca contradizer a idéia de pobreza. De fato, o ornamento na arquitetura islâmica, em seu ritmo e regularidade, ajuda a criar um vazio, dissolvendo o corpo bruto de paredes e pilares e potencializando, assim, o efeito das grandes superfícies brancas, tão características dos interiores muçulmanos.

O chão de uma morada muçulmana tradicional, como o de uma mesquita, nunca é pisado com sapatos, nem são os cômodos repletos de mobiliário.

Muito da unidade da vida islâmica é perdido quando as roupas usadas na vida cotidiana não são mais adaptadas aos ritos prescritos. O vestuário, na verdade, é parte da estrutura que a arte islâmica criou para o Islã e a arte de vestir não é a menor das artes islâmicas; como o Corão ordena explicitamente (VII, 31): “Filhos de Adão! Ponde as vossas galas quando vos dirigis à mesquita”. A vestimenta tradicional masculina mostra muitas variações, mas sempre expressa o papel com que o Islã dota o homem – isto é, ser o representante e o escravo de Deus. Portanto ela é ao mesmo tempo dignificada e sóbria; poderíamos dizer majestosa e pobre. Ela vela a natureza animal do homem, potencializa suas propriedades, dignifica seus gestos e facilita as diferentes posturas da prece ritual. A vestimenta européia moderna, pelo contrário, embora proclame libertar o homem de sua servidão (*ubūdiyyah*), na verdade nega sua dignidade primordial.

Vimos que a exclusão de imagens na arte islâmica – mais rigorosa

em países sunitas do que em xiitas – tem um sentido positivo, mesmo no nível da arte, quando restaura ao homem a dignidade que em outra parte é, por assim dizer, usurpada por sua imagem. A imobilidade censurada na arte islâmica está num certo sentido ligada à ausência de imagens, pois é fazendo imagens de si mesmo que o homem muda. Ele projeta sua alma no ideal que ele formou, influenciando assim a si mesmo até ser conduzido a mudar a imagem que fez de si mesmo, que por seu turno vai despertar sua reação, e assim por diante, numa cadeia sem fim, como podemos observar na arte européia desde a chamada Renascença, isto é, desde que o papel puramente simbólico da imagem foi esquecido. Normalmente, a arte sacra está protegida por suas regras tradicionais de cair na correnteza da mudança. Entretanto, o uso de imagens antropomórficas é sempre frágil, pois o homem é inclinado a transferir suas próprias limitações psíquicas para a imagem que forma, a despeito de todas as prescrições canônicas, e então mais cedo ou mais tarde rebela-se contra isso, não somente contra a imagem, mas também contra aquilo que ela representa. As irrupções epidêmicas de blasfêmia que marcaram certas épocas da história européia não são concebíveis sem a existência e a real decadência da arte religiosa antropomórfica. O Islã corta todo este problema pela raiz. Nesse respeito, como em outros, se manifesta como a última das religiões, uma religião que está atenta à fraqueza do homem contemporâneo, e se revela como um retorno à religião primordial. O criticado “imobilismo” da arte islâmica é simplesmente a ausência de todos os motivos subjetivos: é uma arte que não concerne problemas psicológicos e que retém somente aqueles elementos que são valiosos em todos os tempos.

Esta é a razão para o extraordinário desenvolvimento do ornamento geométrico na arte islâmica. Foram feitas tentativas para explicar esse desenvolvimento pelo fato de que a proibição de imagens criou um vazio a ser preenchido com outro tipo de arte. Mas isso não é conclusivo. O arabesco não é nenhuma compensação pelas imagens, é antes seu oposto e a própria negação da arte figurativa. Pela transformação de uma superfície num tecido de cores ou numa vibração de luz e sombras, o ornamento evita que a mente se fixe em qualquer forma particular de dizer “eu”, como uma imagem diz “eu”. O centro de um arabesco está em toda parte e em parte alguma; cada “afirmação” é seguida por sua “negação” e vice-versa.

Há duas formas típicas de arabesco. Uma delas é o entrelaçamento geométrico feito de uma multidão de estrelas geométricas, cujos raios

unem-se num padrão intrincado e infinito. É o mais marcante símbolo daquele estado contemplativo da mente que concebe a "unidade na multiplicidade e a multiplicidade na unidade" (*al-wadhatu fil-hathrati wa-l-kathratu fil-wahdah*).

O arabesco comumente assim chamado é feito de motivos vegetais, estilizados ao ponto de perder a semelhança com a natureza e obedecendo somente às leis do ritmo. É um verdadeiro gráfico de ritmos, cada linha ondulando em fases complementares e cada superfície tendo sua contraparte inversa. O arabesco é ao mesmo tempo lógico e rítmico, matemático e melodioso, e isso é o mais significativo para o espírito do Islã em seu equilíbrio de amor e sobriedade intelectual.

Numa tal arte a individualidade do artista necessariamente desaparece sem que sua alegria criativa seja abatida: ela é simplesmente menos apaixonada e mais contemplativa. A supressão de toda alegria criativa é o privilégio único da moderna indústria. Com respeito à arte tradicional, seja mesmo no nível apenas de trabalhos manuais, sua beleza prova o profundo prazer nela envolvido.

Mais ainda, o caráter universal do ornamento geométrico – cujos elementos fundamentais são essencialmente os mesmos que aparecem no tapete beduíno ou numa decoração urbana refinada – corresponde perfeitamente à natureza universal do Islã, unindo os nômades do deserto aos eruditos da cidade e esta nossa época tardia aos tempos de Abraão.

Com o que dissemos até este ponto, respondemos implicitamente às críticas à arte islâmica mencionadas na abertura. Temos ainda que dizer o que a noção de arte significa no pensamento islâmico. Desde esse ponto de vista, arte não pode nunca ser dissociada de um "ofício" (*san'ah*), como sua fundação material, ou de uma ciência (*'ilm*) regularmente transmitida. Arte (*fann*), em seu sentido específico, participa em ambos, "ofício" e ciência. A última, ademais, tem que ser não somente uma instrução racional, mas também a expressão de uma sabedoria (*hikmah*) que une as coisas a seus princípios universais.

O Profeta disse: "Deus prescreveu que todas as coisas deveriam ser realizadas com perfeição" – poderíamos também traduzir "com beleza" (*inn'Llâha kataba'l-ihsana 'ala kulli shay*). A perfeição ou a beleza de uma coisa reside em seu louvor a Deus: em outras palavras, é perfeita ou bela na medida em que reflete uma qualidade divina. Ora, nós não podemos realizar a perfeição em nada, a menos que saibamos como essa coisa pode ser um espelho de Deus.

Tomando a arquitetura como um exemplo, vemos que sua base material é o "ofício de pedreiro", enquanto que a ciência envolvida é a geometria. Na arquitetura tradicional, a geometria não está limitada a seus aspectos mais ou menos quantitativos, como na engenharia moderna, por exemplo; ela tem também um aspecto qualitativo, que se manifesta nas leis de proporção pelas quais sua construção adquire uma unidade quase inimitável. As leis de proporção são tradicionalmente baseadas na divisão do círculo por figuras regulares inscritas. Portanto todas as medidas de uma construção são, em última instância, derivadas do círculo, que é um símbolo evidente da unidade do Ser, contendo em si todas as possibilidades de existência. Quantas cúpulas com bases poligonais e quantas abóbadas compostas de arcos alveolares nos lembram deste simbolismo. . .

Considerando a hierarquia interna da arte, construída de "ofício", ciência e sabedoria contemplativa, é fácil compreender que uma arte tradicional possa ser destruída a partir de cima ou de baixo. A arte cristã foi corrompida pela perda de seus princípios espirituais; a arte islâmica desaparece gradualmente por causa da destruição de seus "ofícios" tradicionais.

Falamos principalmente sobre a arquitetura, com vistas a seu papel central no mundo islâmico. Ibn Khaldun relaciona mesmo a ela a maioria das artes menores, como carpintaria, marcenaria, escultura em madeira ou estuque, mosaico em louça, pintura decorativa, e mesmo a tapeçaria, tão característica do mundo islâmico. Até mesmo a caligrafia pode ser relacionada à arquitetura, na forma de inscrições decorativas. Em si mesma, no entanto, a caligrafia árabe não é uma arte menor: uma vez que ela é usada para escrever o Corão, ocupa o mais alto posto entre as artes islâmicas.

Seria excessivo arrolar a totalidade das artes islâmicas. Será suficiente considerar dois pólos extremos das artes visuais: arquitetura e caligrafia. A primeira é a arte mais condicionada pelas circunstâncias materiais, enquanto a segunda, nesse aspecto, é a mais livre das artes. Ela é, não obstante, dominada por rigorosas regras com vistas às formas distintivas das letras, proporções, continuidade de ritmo e escolha de estilo. Por outro lado, as possibilidades de combinação de letras são quase ilimitadas, variam do retilíneo cúfico ao mais fluido *neskhi*. A síntese da extrema regularidade e da extrema liberdade dá à caligrafia árabe seu caráter majestoso. Em nenhuma outra arte visual o espírito do Islã respira mais livremente.

A frequência de inscrições islâmicas nas paredes das mesquitas e outras construções recorda-nos do fato de que a totalidade da vida islâmica está entrelaçada com citações do Corão e é espiritualmente apoiada por sua recitação bem como por preces, litanias e invocações dele retiradas. Se podemos chamar a influência emanada do Corão de uma vibração espiritual – e não encontramos palavra melhor para isso, uma vez que essa influência é ao mesmo tempo espiritual e de natureza auditiva – podemos bem dizer que toda arte islâmica tem que atestar a marca desta vibração. Portanto, a arte visual islâmica não é mais que o reflexo visual da palavra corânica; e não pode ser de outra maneira. Entretanto, há um paradoxo, pois se procurarmos modelos corânicos de arte, não poderemos encontrá-los nem no conteúdo do Corão, nem em sua forma. Por um lado, exceto em certas miniaturas persas, a arte islâmica não reflete as histórias e parábolas contidas no Corão, como a arte cristã, por exemplo, retrata os episódios de ambos os Testamentos, nem tampouco há uma cosmologia no Corão que pudesse ser traduzida em esquemas arquiteturais, como a cosmologia védica encontra sua expressão na arquitetura hindu. Por outro lado, é vão buscar no Corão algo como um princípio de composição que pudesse ser transposto em qualquer arte. O Corão é de uma desconcertante descontinuidade: não mostra nenhuma ordem lógica, nem tampouco uma arquitetura interior. Mesmo seu ritmo, poderoso como é, não obedece a nenhuma regra constante, enquanto a arte islâmica é feita toda ela de ordem, clareza, hierarquia, forma cristalina. De fato, o vínculo vital entre a palavra corânica e a arte visual islâmica não deve ser buscada no nível da expressão formal. O Corão não é um trabalho de arte, mas sim algo inteiramente diferente, não obstante a suprema beleza de muitas de suas passagens, nem tampouco é a arte islâmica derivada de seu significado literal ou de sua forma, mas sim de sua *haqiqah*, de sua essência não-formal.

No seu começo, o Islã não teve nenhuma necessidade de arte; nenhuma religião cuida de arte quando pela primeira vez entra no mundo. A necessidade de uma estrutura protetora feita de formas visuais e auditivas vem mais tarde, assim como a necessidade de extensos comentários do livro revelado, embora toda expressão genuína de uma religião já esteja incluída como uma possibilidade latente em sua manifestação original.

A arte islâmica é fundamentalmente derivada do *tawhîd* – isto é, de uma concordância ou de uma contemplação da Unidade Divina. A es-

sência do *tawhîd* está além das palavras; ela se revela no Corão por lampejos repentinos e descontínuos. Atingindo o plano da imaginação visual, esses lampejos condensam-se em formas cristalinas, e são essas formas, por seu turno, que constituem a essência da arte islâmica.