

- 
- **Título:** A figura humana na arte islâmica inicial: algumas observações preliminares
  - **Título original:** The Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks
  - **Autor:** Eva Baer
  - **Tradução:** Carlos Osorio
  - **Revisão:** Alex dos Santos Almeida
  - **Fonte:** *Muqarnas*, Vol. 16 (1999), pp. 32-41
  - **Site:** <http://iwandars.com/portfolio-item/a-figura-humana-na-arte-islamica-inicial-algumas-observacoes-preliminares/>
  - **Publicação original:** BRILL - <http://www.jstor.org/stable/1523264>



## A figura humana na arte islâmica inicial: algumas observações preliminares<sup>1</sup>.

*Eva Baer*<sup>2</sup>.

As próximas linhas são um resumo conciso de um grande projeto sobre o desenvolvimento da figura humana nas artes do islã, do seu início na Síria e no Egito até o Irã e a Ásia Central, por volta do século XVI. Estas notas são preliminares; elas requerem mais refinamento e, provavelmente, algum aprofundamento acerca de pontos particulares não contemplados aqui.

De um modo geral, pinturas da figura humana no Islã inicial podem, tentativamente, ser divididas em duas fases principais. A primeira fase cobre da época omíada e abássida inicial entre o final do VII e o século X; a segunda se inicia no final do século X ou início do XI cobrindo a arte fatímida no Egito e culmina nas pinturas da Mesopotâmia do final do século XII até a metade do século XIII. Os dois períodos se diferem estilística e iconograficamente, mas eles também compartilham algumas fontes comuns que são refletidas não somente no estilo das figuras, mas também nos temas nos quais eles aparecem.

É do conhecimento comum, e não há necessidade de ser reiterado, que os artistas omíadas e abássidas ainda estavam em busca de um vocabulário que se adeque aos requerimentos da sociedade islâmica. A linguagem por eles utilizada, por essa razão, se refletiu primariamente nas convenções sassânidas e greco-romanas. Da tradição sassânida eles herdaram as representações frequentes da realeza, da corte real, e dos passatempos favoritos da realeza. Eles também herdaram deles o desejo de demonstrar visivelmente a continuidade da sua linhagem principesca mediante a pintura de retratos dos seus reis nas paredes das suas residências reais.

De fato, os historiadores e os geógrafos muçulmanos afirmam terem visto os muros pintados na forma das “galerias de pinturas” dos reis sassânidas e os anais persas com figuras destes reis. Em 915, por exemplo, Mas’udi afirma ter visto na casa de um notável de Istakhar, um manuscrito precioso que continha os retratos de vinte e cinco reis persas e duas rainhas, começando com Ardashir e terminando com Yazdergird. Esses retratos, Mas’udi afirma, foram feitos na morte de cada monarca, e armazenados nos arquivos da galeria de pinturas reais. O autor acrescenta que o califa omíada Hisham (727-43) encomendou uma

---

<sup>1</sup> BAER, Eva. The human figure in Early Islamic Art: some preliminary remarks. In: *Muqarnas*, an annual on the visual culture of Islamic culture, v. XVI, 1999: 32-41. Tradução do original por Carlos Osorio Osorio, e revisão por Alex dos Santos Almeida.

<sup>2</sup> Tel Aviv University, Israel.

tradução árabe destes trabalhos. Mas'udi não disse se as pinturas foram copiadas também sobre a tradução do texto, mais ele descreve esses reis com todas as suas vestimentas e atributos, e alude igualmente às suas poses e gestos<sup>3</sup>. Nós também apreendemos de Firdawsi que o palácio de Mahmud de Ghazna foi ornamentado com retratos dos reis e heróis do Irã e Turã, e muitos mais exemplos podem ser citados.

Até o momento, nenhum vestígio das tais pinturas murais ou dos manuscritos têm vindo à luz. Porém, efigies principescas feitas nos períodos omíada e abássida, seguindo modelos sassânidas, são preservadas na arte oficial, tais como moedas e medalhas, assim como outros meios, incluindo pinturas dos pisos e esculturas<sup>4</sup>. Todos eles têm alguma coisa em comum, e isto é que estão baseados num tipo idealizado de rei sassânida e não mostram semelhança com a pessoa que eles estão supostamente a representar.

Igualmente bem documentadas são efigies humanas baseadas em modelos greco-romanos ou tardio-antigos. Só temos que recordar o baixo-relevo da mulher recostada em Qasr Al-Hayr Al-Gharbi; ou o caçador e as outras cenas de entretenimento real; ou a assim chamada Fortuna; ou a mulher nua em uma edícula sobre nas pinturas murais de Qusayr Amra<sup>5</sup>. Ambas, a Fortuna e a mulher na edícula, relembram os retratos Fayum ou Antínoe, que em estilo, vestimenta e forma facial são romanas, e supostamente foram copiadas por romanos vivendo no interior egípcio. Tanto assim que, as dançarinas de Qusayr Amra refletem dançarinas sobre os em têxteis coptas que, como as dançarinas pintadas ou esculpidas no Egito fatímida foram desenhadas no estilo egípcio-romano<sup>6</sup>.

As tradições artísticas por detrás destes trabalhos de arte – sejam tardo-romanas ou sassânidas – devem também ter atraído o gosto da sociedade islâmica inicial. Isto é particularmente evidente se nós compararmos a pré-islâmica com as representações islâmicas do início do século VIII do corpo feminino que, seguindo cânones ideais de beleza, tinha que ser voluptuoso, com seios fartos, nádegas carnudas e quadris com curvas. Tomando, por exemplo, a figura tardo-romana de Artêmis num emblema musivo da metade do século III de Shabba-Philipropolis, ou a representação de Afrodite em outro mosaico no do mesmo lugar, mas datado ao redor de um século depois. Em ambos os mosaicos as

<sup>3</sup> Ali ibn al-Husayn al Mas'udi *Kitab al-tanbihwa'lashrāff* (Leiden, 1893), pp. 106,5-107,5; trad. Carra de Vaux, *El-Macouidi Le livre de l'avertissement* (Paris, 1896) pp. 150-51. Ver também “Extraits dumodjmel al-tewarikh relatifs á l'histoire dela Perse.” Trad. Jules Mohl, *Journal Asiatique*, March 1841, Arabic text, pp. 268-78 pp.258-68.

<sup>4</sup> Muitos exemplos podem ser encontrados em Katharina Otto-Dorn, “Das islamische Herrscherbild im frühen Mittelalter (8-11.Jh).” *In Das Bild in der Kunst des Ostens* (Stuttgart, 1990), pp. 61-78

<sup>5</sup> Inv. No. J.1264 Para um facsimile, ver A.Musil, *Kusejer 'Amra*, 2 vols. (Vienna, 1907), vol. 2, pl. XXIII; cf. 1:206.

<sup>6</sup> Para reprodução em cor da Fortuna e a dançarina no Qusayr 'Amra ver M.Almagro e al..Qusayr 'Amra (Madrid,1975), pl. IXb e XXVIIc.

tesselas colocadas concentricamente acentuam claramente o peito e barriga, bem como o amplo quadril e a coxa dessas deusas<sup>7</sup>. Como prova disso, alguns dos nus ou seminus sassânidas, como a harpista nos mosaicos de Bishapur, ou a dançarina numa das tigelas de prata em forma de barco revelam características similares<sup>8</sup>. Conceptualmente, elas também são referências próximas às fragmentadas esculturas em pedra de Mshatta (agora no *Staatliche Museen für Islamische Kunst*, em Berlim, e em Amã), ou as esculturas estucadas de mulheres de Khirbat al-Mafjar<sup>9</sup>. Se, posteriormente, seguem os protótipos indianos ou centro asiáticos, como ocasionalmente tem sido argumentado, não são relevantes aqui e em alguns casos é questionável. A importância delas jaz no fato de que respondem à ideia de beleza feminina na nova sociedade islâmica e refletem o gosto do patrono que as encomendou.

Na primeira fase, antes citada, as imagens eram relacionadas de um modo ou de outro ao governante, e mostravam ou sua efigie, ou sua comitiva e membros do seu harém, ou vários aspectos dos passatempos reais. Na segunda fase, próxima do final do século X, o alcance das imagens humanas aumentou. Apesar da preferência persistente por figuras principescas, artistas fatímidas, seguidos pelos pintores mesopotâmicos no final do XII e no século XIII, também incluíam pessoas de baixa ordem social em seus repertórios. Essa mudança, que alguns estudiosos têm conectado com a ascensão burguesa, mas que nunca há sido estudado em profundidade, produziu uma nova atitude para com a figura humana, que, como veremos abaixo, ocasionalmente conduziu-a à caricatura.

Evidências iniciais desta nova atitude são fornecidas por algumas cerâmicas fatímidas, que descrevem cenas de diversão popular, como a briga de galos representada numa tigela esmaltada do século XI da *Keir Collection*. Os dois atores, aparentemente um homem e um eunuco com sua face cheia e afeminada, mantêm os galos em preparação para a briga, e parecem examinar o outro com o olhar tão hostil que parecem ser eles, e não os galos, os rivais. Ou tomar os dois homens em uma luta simulada com varas (*Museum of Islamic Art*, Cairo no.14516), ou os lutadores (fig. 8) que, acompanhados por um treinador e o que parece ser uma audiência, estão cheios de movimentos e ações que expressam tensão física e individualidade – traços totalmente ausentes de imagens principescas ou de status

<sup>7</sup>Janine Balty, *Mosaïques Antiques de Syrie* (Bruxelas, 1977), pp. 20-21; para Afrodite, ver *ibid.*, pp. 58-59; também a figura de Casiopeia, p. 33

<sup>8</sup>R. Ghirshman, *Iraõ, Parthians and Sassanians* (London, 1962), fig. 182 e 258.

<sup>9</sup>Para el fragmento Mshatta, ver I. Trumpelmann, "Die Skulpturen von Mashatta," *Archäologischer Anzeiger 2* (1965; 236-76, fig. 1-6, 9-12; sobre todo no problema relativo ao cânone de beleza no cedo Islão, ver Eva Baer, "Female Images in Early Islam" (no prelo).

real<sup>10</sup>. Esta nova tendência no Egito fatímida alcança sua expressão final nas pinturas do início para a metade do século XIII na Mesopotâmia. Os mais óbvios exemplos vêm do assim chamado Schefer Hariri (datado de 634 [1237]). Tomando, por exemplo, os viajantes sonolentos na miniatura de uma caravana estacionada, em Paris BN 5847, cujas poses completamente relaxadas e os olhos fechados são tão reais que elas parecem ser o resultado da verdadeira observação do artista dos homens cansados tendo uma noite agradável de descanso. O cavaliço, que se senta perto dos camelos, tem igualmente feições características de caricatura. Um outro exemplo, desta nova abordagem, são os enlutados na cena funerária, também em Paris BN 5847, que expressam sua dor rasgando as vestes, gesticulando freneticamente com suas mãos, levantando suas sobrelanceiras, ou arrancando os seus cabelos despenteados.

Esse e outros numerosos exemplos, que atestam para a mudança de atitude com relação à figura humana, são também refletidos nos escritos contemporâneos. Um caso típico é uma anedota mencionada por Richard Ettinghausen, de acordo com uma modesta tigela de vidro iraquiana denunciada pelo poeta Bashar ibn-Burd, conhecido por sua fealdade, que se ele, o poeta, escreveria um poema satírico contra ele, ele, o soprador de vidro, pintaria sua cara na porta da sua casa<sup>11</sup>. Tivesse o soprador de vidro pintado a face do poeta sobre a porta, isto presumivelmente teria sido um “retrato escarnecedor” ou uma caricatura como o desenho da cara feia de Bashar. Uma tal suposição parece razoável em vista das feias ou escarnecedoras pinturas sobre as cerâmicas esmaltadas fatímidas. Tomando, por exemplo, o retrato satírico de um monge gordo, bigodudo e com duplo queixo, feito sobre uma tigela fragmentada que originalmente representava uma cena da vida dos coptas no Egito<sup>12</sup>. É uma caricatura de um monge cristão, como são as faces e caretas engraçadas em outros fragmentos fatímidas<sup>13</sup>.

Um típico exemplo de uma figura satírica ou escarnecedora na Mesopotâmia é uma miniatura de um difundido manuscrito da *Matéria Medica*, copiado em Rajab 621 (junho-julho 1224). Outrora possuído por Vever e agora no *Sackler Gallery*, em Washington D.C. (S 86.0097), mostra um homem de olhos vendados sendo conduzido por uma pessoa seminua com uma grande barriga. A miniatura, que não está diretamente relacionada ao texto, parece ser uma paródia de um tratamento médico, e a pessoa seminua parece ser um

---

<sup>10</sup> Ver Richard Ettinghausen, *Arab Painting* (New York, 1962), pp.55-56

<sup>11</sup> Ibid., p. 54.

<sup>12</sup> Berlin, Museum für Islamische Kunst, *Katalog* (Berlin, 1971), no. 275 and pl. 47.

<sup>13</sup> Ver H. Philon, *Early Islamic Ceramics* (9th to 12th centuries), (Athens, 1980) fig. 487, 489. Ver também Ali Bey Bahagat and Felix Massoul, *La Céramique musulmane de l’Égypte* (Cairo, 1930), pl. XXXII,6, o que mostra o perfil de um barbudo com um nariz em forma de cenoura e boca aberta.

verdadeiro gozador. Bastante curioso, o homem assemelha-se à descrição de al-Jahiz, de um certo Ahmad ibn al-Wahab, que no *Kitāb al-tarbi wa'ltadwir*<sup>14</sup> é dito ser quadrangular, conquanto por causa da sua enorme barriga e quadris largos ele parece ser redondo. Nós também temos evidências iranianas contemporâneas para a tendência em pintar homens e mulheres mais realisticamente. Por exemplo, numa anedota incluída no *Chahar maqāla*, Nizami Aruzi Samarkandi fala acerca do uso do retrato em ordem de prisão. De acordo a história, o xá Khwarazam, a fim de encontrar a Ibn Sina, pediu a um pintor pelo nome de Abu Nasr-i 'Arraq para desenhar seu retrato. Ele então pediu a outros artistas para fazerem quarenta cópias desse retrato, que ele então enviou a todos os governantes vizinhos, dizendo: “existe um homem, em consequência de sua aparência, a quem eles chamam Abu 'Ali ibn Sina. Procurem-lhe e enviem-no a mim”<sup>15</sup>. Outra evidência é fornecida por Nizami Ganjawi, que em seu romance *Kushraw e Shirin* faz o pintor chamado Shapur declarar que a pessoa que ele desenha anda e os pássaros que ele pinta voam. Por outra parte, de qualquer modo, Nizami afirma que visto que homem pode somente ser criado por Deus, a imagem pintada não tem alma, e não tem mais sustância corpórea do que os reflexos num espelho<sup>16</sup>.

Fosse como fosse, entre a segunda metade do século XII e a primeira metade do XIII os pintores iranianos também retrataram, por assim dizer, figuras grotescas como malabaristas, dançarinos populares, e velhacos, que, de fato, pareciam como se fossem modeladas segundo figuras de jogo de sombras. Elas geralmente se parecem como uma silhueta nas cerâmicas persas do final do século XII, pintada em preto sob turquesa ou um esmalte claro. Exemplos típicos são os assim chamados dançarinos demoníacos no *British Museum* (1956-7-28-5), e o dançarino no *Victoria and Albert Museum*<sup>17</sup>, onde o pintor realçou especialmente o homem de cabelo em forma de espiga. Sobre um outro prato deste tipo uma figura, sentada com as pernas cruzadas e os braços erguidos, tem um nariz extremadamente grande, um cabelo elaboradamente cacheado, e uma testa muito pequena<sup>18</sup>. Não é presumidamente acidental que figuras de silhuetas similares ocorressem em manuscritos mesopotâmicos contemporâneos que, provavelmente, eram também copiados, ou minimamente inspirados, em figuras do teatro de sombras. Ettinghausen que foi o

<sup>14</sup> Ahmad ibn al-Wahab, *Kitāb al-tarbi wa' l tadwir*, ed. Ch. Pellat (Damascus, 1955), p.5

<sup>15</sup> Nizami-i 'Arudi of Samarqand, *Chahar maqāla*, rev. Trad. Edward G. Browne (London, 1900), p.87, anedota XXXVI; Textos Persa editados por Mirza Muhammad, E.J.W. Gibb Memorial vol. 11,2 (London, 1921); 77-78. Ver também Sir Th. Arnold, *Painting in Islam* (new York, 1965), p. 127 que observa que desde o reinado de Muhammad Ghazni o retrato deve ter sido usado com fins de encargo.

<sup>16</sup> Priscila Soucek, “Nizami on Painters and Painting” em *Arte Islâmico no Museu de Arte Metropolitano de Nueva York*, ed. Richard Ettinghausen (New York, Museu de Arte Metropolitano, 1972), pp. 17-18.

<sup>17</sup> Reproduzida em Arthur Lane, *Early Islamic Pottery*(London, 1947), pls. 49A e 51A.

<sup>18</sup> Arthur Upham Pope, *A Survey of Persian Art* (Tokio, 1971), vol. 10. Pl. 750d.

primeiro a notar essas semelhanças, apontou, no meio de outros exemplos, para a figura de Abu Zayd partindo de al-Harith durante a peregrinação (*Māqāmāl*, *Bibliothèque Nationale*, Paris, ms. ar. 3929, fol. 69r), e reparou que “até mesmo a pequena planta no centro (da cena) parece ser uma peça de um verdadeiro do palco”<sup>19</sup>.

Outro exemplo da relação entre as figuras do teatro de sombras e as miniaturas pintadas é a pessoa seminua cômica em uma página separada da difundida *Matéria Medica* já mencionada. Os seus cotovelos e joelhos estão curiosamente marcados por pequenos discos, como se imitando as articulações das marionetes, permitindo-lhe se mover, levantar seus braços e pés, e mesmo caminhar. Recentemente Shmuel Moreh mostrou que no final do século X ou início XI Ibn al-Haytam (ca. 965) no seu *Kitāb al-manāẓir* discutiu sistematicamente os detalhes técnicos dos fantoches de sombra: “Existem orifícios perfurados nas figuras de sombra, de forma que possam ser segurados contra a tela com uma vara ....O apresentador segura outra vara em outra mão e com isso ele movimenta suas cabeças, braços e pernas”. Ele então continua “com a luz de uma vela ou lâmpada, posicionada por detrás dos fantoches lança sombras coloridas das figuras translúcidas na tela branca<sup>20</sup>”. Embora Ibn al-Haytham nascesse em Basra, ele passou a maior parte de sua vida no Egito, onde ele deve ter visto as apresentações de fantoches de sombra e estudado as suas técnicas. Ele não disse onde essas apresentações aconteceram, mas, obviamente, elas eram parte dos entretenimentos populares que eram também apreciados pelos membros da classe alta como Salah al-Din<sup>21</sup>. Parece, por tanto, que os teatros de sombra e os dramaturgos do teatro de sombras como Muhammad ibn Daniyal (1248-1311) existiam desde muito antes do que o que os estudiosos pensavam. Eles bem podem ter inspirado os artistas fatímidas a incluir em seus repertórios cenas da vida diária e entretenimentos populares, e sentirem-se livres para representa-los num estilo mais realista.

Para concluir: Por todo o primeiro período islâmico, que aproximadamente cobre do século VII à metade do X, artistas muçulmanos ainda em busca de um vocabulário próprio adotavam modelos estrangeiros, sassânidas e greco-romanos, e os adaptava para seus próprios propósitos. Eles decoravam suas salas com pinturas obtidas das tradições tardo-antigas, tais como a caça e outras cenas de entretenimentos reais e representações de dançarinas e músicos, que ao mesmo tempo indica uma continuidade das normas que a sociedade muçulmana herdou das civilizações mediterrâneas anteriores.

<sup>19</sup> Ettinghausen, *Arab Painting*, pp. 82-83.

<sup>20</sup> Shmuel Moreh, “The Shadow Play (*khayal al-zill*) in the Light of Arabic Literature.” In *Journal of Arabic Literature* 18 (1987); 47.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 48.

A julgar pelas descrições escritas, eles também refletem ideias comuns acerca das mulheres e conceitos similares do ideal de beleza feminina. Um outro fator motivador na arte oficial era o desejo de demonstrar visualmente a sucessão do poder califal ao continuar com a tradição sassânida das “galerias de pinturas”, pelos quais existem evidências escritas até, no mínimo, o período Ghaznavida.

Na segunda fase, começando no final do século X até o início do XI o vocabulário artístico começou a mudar. Por um lado, o impacto da arte sassânida e greco-romana foi mantida; por outro lado, os artistas islâmicos desenvolveram um estilo mais “realístico”, vestígios dos quais aparecem nas cerâmicas fatímidas. Esse estilo novo culminou, ou achou a sua máxima expressão, nos livros de ilustração mesopotâmicos do século XII para a metade do XIII.

A razão, ou talvez as razões, para essa mudança ainda necessita de explicação apropriada, que requer a cooperação dos estudantes de outras disciplinas históricas. Por exemplo, quem eram os artistas no período omíada e abássida inicial? Foram os residentes locais, ou muçulmanos quem copiavam os modelos pré-islâmicos frequentemente sem compreender os seus significados? E qual era a relação entre patrono e artista? Segundo, o principal meio pelo qual as pessoas das classes baixas apareciam são as cerâmicas esmaltadas fatímidas. A técnica da cerâmica esmaltada sugere, no entanto, que essas foram encomendadas por membros da classe alta que podiam suportar os grandes custos envolvidos. Terceiro, em vista destas perguntas, o problema da ascensão burguesa no Egito fatímida e na Mesopotâmia do século XIII deve ser reexaminado.