

-
- **Título:** Reflexões sobre a arte mameluca
 - **Título original:** Reflections on Mamluk Art
 - **Autor:** Oleg Grabar
 - **Tradução:** Carlos Osorio
 - **Revisão:** Alex dos Santos Almeida
 - **Fonte:** Muqarnas II: an annual on Islamic Art and Architecture, 1984: 1-12
 - **Site:** <http://iwandars.com/portfolio-item/reflexoes-sobre-a-arte-mameluca/>
 - **Publicação original:** BRILL - <http://www.jstor.org/stable/1523051>



Reflexões sobre a arte mameluca¹

Oleg Grabar²

A exposição de arte mameluca organizada pelo Esin Atil e o simpósio realizado na sua abertura em Washington, D.C., foram ambas ocasiões memoráveis. Juntas elas proveram uma das poucas oportunidades, no lento crescimento do campo da arte islâmica, para a atenção coletiva de um grande número de historiadores da arte, e de um número menor de historiadores, focalizados num só período. Este volume de *Muqarnas* registra muito do material apresentado no simpósio.

Como é notório e apropriado em um novo campo, a esmagadora maioria dos artigos são taxonômicos; eles procuram organizar uma quantidade de objetos ou monumentos arquitetônicos dentro de categorias técnicas, formais ou outras, prover definições exatas dessas categorias, propor e justificar datas, e sugerir uma evolução de estilos e funções. Não se pode disputar com esses objetivos, porém, ao mesmo tempo, os objetos mamelucos se eles estiverem ou não na exposição, e as grandes obras-primas da arquitetura mameluca levantam questões mais complexas de significado e talvez exijam um tratamento mais especulativo. Em resposta a aquelas questões, e na sugestão de diferentes interpretações, nós podemos, talvez, ampliar o nosso conhecimento tanto da natureza da arte islâmica quanto dos métodos da história da arte em geral.

A priori, poucos períodos da história islâmica conduzem a uma análise minuciosa e detalhada como o período mameluco no Egito e no Levante¹. Seu quadro cronológico é claramente definido por eventos políticos maiores, conquanto se possa tergiversar se 1250 ou 1260 marcariam o seu início, há um acordo geral que 1517 marca o seu fim. Sua expansão geográfica é igualmente e claramente definida. O Egito foi o seu centro; a Síria, a Palestina e a maior parte da península arábica foram as suas províncias. Comparada com as incertezas territoriais dos beilhiques da Anatólia ou das dinastias contemporâneas turcas e mongóis do Irã, os mamelucos estavam ligados a uma área razoavelmente demarcada, para o qual introduziram uma eficiente estrutura administrativa. Conquanto sujeitos a mudanças numerosas e a épocas de crises devastadoras, as fundações econômicas da riqueza mameluca, principalmente como intermediários no trânsito comercial desde leste a oeste, permaneceram regularmente

¹ GRABAR, Oleg. Reflections on Mamluk Art. In: *Muqarnas II: an annual on Islamic Art and Architecture*, 1984: 1-12. Tradução do original por Carlos Osorio Osorio, e revisão por Alex dos Santos Almeida.

² Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

seguras. O Cairo foi o grande centro metropolitano no mundo ao longo desses dois séculos e meio. Ele foi também um paraíso para os refugiados da Ásia ocidental muçulmana, especialmente durante o primeiro meio século do regime mameluco, e sua estrutura como um grande centro intelectual foi mantido durante todo o período mameluco conforme os muçulmanos da África do Norte e Espanha independentes foram lá para aprender e trabalhar. Muitos dos intelectuais, religiosos e líderes jurídicos do emergente mundo Otomano foram educados lá.

O período mameluco é esplendidamente documentado. Existem crônicas em grande variedade, permitindo uma reconstrução dos eventos que é mais equilibrada do que é possível para os primeiros séculos, para o qual tantas vezes uma única fonte predomina. Embora menos acessível, os documentos legais e de arquivo são também numerosos², e existem uma quantidade apreciável de literatura devocional, científica e filosófica, e até mesmo compêndios, estudos e textos populares de todos os tipos. As moedas e inscrições mamelucas têm sido, em geral, publicadas. A história, a sociedade, o comércio e as instituições mamelucas têm sido tema de numerosos estudos e – um fenômeno raro na historiografia islâmica –, do debate erudito real. O mais importante para o nosso propósito, os monumentos do período mameluco estão visíveis. Cairo, Trípoli e Jerusalém são cidades mamelucas, e Damasco, Aleppo e as cidades sagradas de Meca e Medina foram enormemente modificadas durante a época mameluca. De acordo com a estimativa de Michael Meinecke, aproximadamente um terço dos 3300 projetos mamelucos de construção identificáveis (novas construções e restaurações) têm sido, no mínimo em parte, conservados³. Milhares de objetos mamelucos preenchem as galerias e acervos de museus em todo o mundo. Em contraste com a situação no Irã, Índia e Ocidente muçulmano, os estudos dos monumentos arquitetônicos e, em menor grau, dos pequenos objetos estão disponíveis em livros e artigos. Dos grandes volumes do *Expédition de l’Egypte* de Napoleão às recentes monografias sobre construções ou objetos individuais, a bibliografia sobre a arte mameluca é extensa e, no entanto, uma crítica que possa haver de suas deficiências intelectuais, para a maior parte é razoavelmente precisa⁴.

O período mameluco coincide com as extraordinárias mudanças nas artes e cultura da Eurásia, que começam com Pisani descobrindo cautelosamente a escultura antiga, com as catedrais góticas no norte de Europa, com a arquitetura da Anatólia queixando-se dos seus modelos Seljúcidas, e como as ilustradas e refinadas pinturas Sung, ainda prevalecentes na China. O período termina no tempo de Rafael e Leonardo,

quando o Norte da Europa e a Espanha descobrem a Itália, quando a cúpula otomana está pronta pela perfeição de Sinan, e depois de dois brilhantes séculos da pintura persa. No século XIII os cruzados foram finalmente e definitivamente derrotados, e o despertar ocidental para a Ásia dependeu de Marco Polo e de alguns solitários frades dominicanos; no início do XVI, navios portugueses e espanhóis navegaram todo o Oceano Índico, e a frota otomana mal era capaz de se opor aos navios italianos e espanhóis no mar Mediterrâneo.

Assim, por três razões diferentes – coesão e continuidade interna; quantidade, variedade e disponibilidade de informação; e concomitantes mudanças históricas e culturais em outros locais – o período mameluco oferece oportunidades para pesquisas que são raras em outras áreas ou para outras épocas.

Metodologicamente, os problemas desse período são bastante simples e, em geral, pouco comuns. Alguns resultam da grande quantidade de documentos: determinando a gama qualitativa da arte mameluca, seguramente com muitos exemplos, é pouco provável que a mesma qualidade fosse mantida do começo ao fim; a identificando obras paradigmáticas através do quais outros trabalhos podem ser avaliados; e estabelecendo o alcance social da arte mameluca, como é altamente improvável que os diferentes tipos de mecenas patrocinassem ou adquirissem os mesmos tipos de objetos.

Outros problemas são essencialmente históricos: as fontes da arte mameluca, a sua evolução estilística, o relacionamento entre o Cairo e as províncias ou entre as próprias províncias. Um assunto mais específico surge do contraste dos dois séculos e meio de arte mameluca com as mudanças forjadas na Anatólia, Irã e Itália ao longo do mesmo período. Ambas as artes anatólico-otomana e iraniana são caracterizadas pela nitidez e pelo período de câmbios irreversíveis, enquanto a arte mameluca impressiona por seu conservadorismo seguro, por suas inúmeras variações sobre o mesmo tema. De que maneira é válida essa impressão? Se for válida, deve ser explicada em termos sociais, como o contrato visual e funcional aceito por uma sociedade estável ao longo de um período de tempo incomum, ou em termos culturais, como prova de que invenções e novas buscas em outros lugares simplesmente não alcançaram o mundo mameluco? Por que o mundo mameluco parece tão estático e tão estável em um mundo mediterrâneo, ambos cristãos e muçulmanos, em efervescência cultural? A comparação com os otomanos é particularmente notável, como ambas as culturas compartilham orientações religiosas sunitas similares tingidas com o novíssimo (ao menos no Levante) sufismo

moderno, e delinearão as suas elites de uma linhagem étnica comparável, e estavam em contínuo, se não sempre, contato amigável com o outro.

O que essas perguntas nos impõem, parece-me, é que, por mais útil e mesmo essencial que possa ser para cumprir as exigências taxonômicas das bolsas de estudos, estes esforços perdem um pouco da sua importância, se eles são privados dos seus contextos social, ideológico ou estético e divorciados das suas implicações metodológicas. A variedade das formas mamelucas que recepciona quem visita o Cairo ou Jerusalém, olhando para a exposição de arte mameluca nos seus muitos e diferentes locais, ou folheando seus catálogos, oferece um suntuoso banquete para os olhos, mas como se reconhece nessas formas a vontade ou gosto do mundo mameluco? Começarei com uma série de observações quase aleatórias sobre alguns dos objetos em exposição, em seguida farei algumas observações sobre a arquitetura mameluca, e, finalmente, esboçarei uma possível abordagem da arte mameluca como um todo.

Deixe-me começar por comparar dois objetos em bronze, uma vasilha (lâmina 1; c.1330) do período de Nâsir al-Din Muhammad no *British Museum*, e um candelabro (lâmina 2; datada 1482-83) no *Museum of Islamic Art* do Cairo doado por Qāyṭbāy para a Mesquita de Medina⁵. Ambas são decoradas com uma única faixa interrompida por vários medalhões fortemente acentuados e emoldurada por faixas estreitas acima e abaixo. O motivo decorativo principal consiste numa escritura sobreposta ou em contraste com ornamentos vegetais. A coerência visual dos esquemas decorativos, a poderosa ênfase no movimento dentro de objetos circulares vistos, respectivamente, como um anel e um cilindro, o contraste entre a identificação proclamada vigorosamente de um príncipe nas inscrições e a elaboração mais complexa, mas também mais estática e repetitiva dos detalhes ornamentais, são todas características do estilo mameluco. Elas também são encontradas em páginas corânicas, lâmpadas de vidro, têxteis e conjuntos arquitetônicos do período mameluco⁶, e são diferentes das características estilísticas de objetos similares dos séculos XII e XIII no Egito, Síria ou Irã⁷.

As diferenças entre os objetos, assim como o mais elaborado e refinado estilo da escritura no candelabro de Qāyṭbāy, a técnica de gravação nos objetos tardios versus aquela da incrustação nos iniciais, e os motivos ornamentais simplificados, representam as diferenças de subperíodos dentro de um único estilo. Não existe dificuldade em estabelecer as mesmas distinções estilísticas pela comparação da arquitetura al-Nasir com a de Qāyṭbāy, ou no levantamento sequencial das cúpulas mamelucas⁸. Objetos

como o *Baptistère de Saint Louis* (no. 21)⁹, o candelabro na *Walters Art Gallery* (no. 16)¹⁰, a vasilha Rasulid (no. 22), as grandes vasilhas, tigelas e candelabros do Cairo (nos. 27, 28, 29, 30, 31) podem todas serem identificadas e interpretadas como variantes pessoais, qualitativas ou sociais de uma única matriz formal. A caixa para pena de escrever no *British Museum* feita por Muhammad ibn Sunqūr no ano 1281 (no. 13) seria uma peça transicional, e aquela feita por Muhammad Ibn-Hassan al-Mansūli no ano 1269 (no. 10) uma tentativa fascinante de encontrar um emergente novo gosto com os meticulosos detalhes de um outro estilo. O estabelecimento de uma série de características formais da metalurgia mameluca (ou, para esta matéria, qualquer outra técnica), ainda que ampla, permite operar técnicas tradicionais de *connoisseurship*, assim como podem resultar na datação e avaliação dos objetos. Por exemplo, a vasilha no *Victoria and Albert Museum* (no. 18) tem decoração interior que parece ser um pastiche de todos os motivos da clássica metalurgia islâmica, e um cântaro em no *Museum of Islamic Art* (no. 9; lâmina 3) exhibe um impressionante e atípico contraste entre as partes superiores e inferiores da decoração do corpo. Em ambos os exemplos a questão se levanta da autenticidade do objeto inteiro ou de parte dele.

Três peças de bronze, de qualquer modo, complicam um pouco mais. Duas são caixas para pena de escrever, uma no *Musée du Louvre* (no. 23; lâmina 4), a outra no *Museum of Islamic Art* no Cairo feita por Abū'l-Fida (no. 24); a terceira é uma caixa corânica também no Cairo (no. 25, lâmina 5). As três são datadas ou datáveis para o primeiro terço do século XIV, e as três sustentam alguma relação com nosso tipo hipotético, especialmente devido à presença de extensas e poderosas inscrições. Mas as três também têm áreas de desenhos intrincados e sofisticados cujos efeitos não são imediatamente impressionantes de longe, como são nos vasos das épocas de al-Nāsir e Qāytbāy; ao invés disso, elas requerem um exame minucioso aproximado e uma atenção pessoal, e quase solitária, no objeto. As inscrições em dois destes objetos indicam claramente que eles foram elaborados para uso privado. Mesmo que o nome do proprietário na caixa do Louvre não possa mais ser lido, seu longo enunciado sobre as glórias do artesão sugere um presente em honra aos anos ou décadas de serviço como escriturário. A caixa corânica está coberta com inscrições cuidadosamente escolhidas; o comumente conhecido verso do trono está em negrito, mas passagens menos frequentemente citadas são visíveis somente de perto.

Dessas observações aleatórias sobre uns poucos objetos de bronze, uma hipótese de trabalho pode ser proposto é que vários métodos coexistiram no período mameluco

usando um vocabulário de formas de diferentes fontes. Alguns eram anteriores aos mamelucos; outros foram invenções novas. Um método era forte, orientado para o exterior, impessoal; o outro era íntimo, orientado para o interior, pessoal. Às vezes, como numa lâmpada mameluca tardia do Cairo (no. 32, lâmina 6), os dois métodos podem ser encontrados sobre o mesmo objeto. Isto é talvez muito arriscado sugerir, que um método foi oficial, o outro privado, mas a possibilidade não é excluída. Eles podem também refletir dois níveis de piedade, um oficial e proclamatório, o outro individual e talvez místico, em seus respectivos usos de citações corânicas pouco comuns.

Comecei falando acerca do estilo de dois tipos de objetos e então fui identificá-los, tão um como o outro, através de métodos. Sem desejar cair nas dificuldades encontradas por tantos historiadores da arte, em anos recentes, em tentar definir estilo, eu me pergunto se a identificação dos métodos – isto é, de combinações de assuntos e formas adaptadas a uma função particular – não é melhor atender as necessidades dos historiadores para compreender os objetos como componentes ativos da sua vida contemporânea, especialmente quando a maioria da arte mameluca se enquadra na categoria de objetos e construções com funções primariamente práticas.

O problema da definição da estilística ou modal é de longe mais complexa quando se volta para a iluminura e especialmente as peças frontais e finais dos espetaculares Corãos mamelucos¹¹ tais como os grandiosos de 1370 e 1334 (nos. 4 e 5; lâminas 7 e 8). Aqui a tarefa principal, parece-me, não é descrevê-los, nem proclamar que eles embelezam o livro sagrado, nem mesmo identificar as fontes ou evolução deste ou dos motivos em suas decorações. O problema é, antes de tudo, de definição formal: qual tipo ou tipos de desenho são encontrados nesses manuscritos? As páginas dos livros são bidimensionais, de superfícies finitas e esses exemplos ilustram duas maneiras características de cobrir aquelas superfícies: no Corão do ano 1370 um só motivo crescendo a partir do centro, e no Corão de 1334 um padrão repetido por toda parte de medalhões. Ambos os tipos de desenho ocorrem em outras superfícies planas, em cerâmicas (nos. 69 e 72) ou têxteis (nos. 116, 121, 125, 127), na arte mameluca e em outros períodos ou localidades, igualmente. Logo que este nível de generalidade formal é estabelecido, então as análises detalhadas dos motivos individuais e suas origens servem para identificar as possibilidades históricas e culturais ou as dimensões sociais de uma dada página.

Mas, nem a tipologia formal nem a morfologia histórica conseguem responder muitas perguntas fundamentais: o que levou os mecenas de mesmo nível social e

intelectual (príncipes governantes), aproximadamente ao mesmo tempo (c. 1370) e para o mesmo texto (o Corão), para requerer ou apreciar os diferentes tipos de iluminuras? Postular diferentes significados religiosos para estas formas – por exemplo, exotérico e sufi ou *establishment* e sunita – faz sentido porque tais significados refletiriam diferentes interpretações da sacralidade do Corão, mas nenhuma investigação, até onde eu sei, tem identificado os processos pelos quais essa ou qualquer outra forma visual relata à piedade. O argumento que esses fantásticos frontispícios indicam um patrocínio real é enfraquecido pelo frontispício de al-Busiri's Kawakib no *Chester Beatty Library* (no. 9), onde Qāyrbāy deixa perfeitamente claro que ele é o mecenas dos manuscritos iluminados proclamando seus títulos e seus patrocínios. Talvez não tenhamos escolha, mas ver esses desenhos simplesmente como formas de atração sensual ou como homenagem ao texto sagrado através de ricos e intrincados desenhos. A iluminura é, nesse caso, um atributo dado ao livro e não, como uma ilustração, emitida dele.

Uma última observação sobre os objetos mamelucos no que concerne às suas inscrições. A metalurgia, em particular, não revela simplesmente um grande número de inscrições, mas uma variedade incomum de tipos de inscrições, de uma classe de afirmações diretas a afirmações pessoais ou assinaturas. Em outros meios, somente objetos de vidro entregam, ocasionalmente, uma indicação escrita da função, patrocínio, ou local. Porque isso é assim? Com alguma hesitação, pode-se sugerir algo acerca de uma hierarquia de meios que pode ser inferida da presença ou ausência de inscrições: não necessariamente ou simplesmente uma hierarquia de qualidade – que o bronze ou o vidro eram técnicas “mais elevadas” do que as cerâmicas, ou os têxteis ou o marfim – mas refletindo uma habilidade relativa para revelar individualidades e peculiaridades de gosto. A metalurgia demonstrou aquela qualidade inicialmente na metade do século XII¹².

Porque esses dois meios? Talvez porque, em contraste com as cerâmicas, têxteis e mesmo a arquitetura, os últimos estágios da sua ornamentação foram artesanais e não industriais: os retoques finais, esmaltado ou gravado, sobre vidro ou metal podem ser usados para aplicar decoração caprichada de um único mecenas quando o objeto fosse quase finalizado. Isso pode explicar, por exemplo, porque o *Baptistère de Saint Louis*, o mais elaborado trabalho da *Prachkunst* mameluca inicial, retratando (ou, assim o vemos) a corte mameluca inteira, não tem inscrições reais¹³. Não tem necessidade, porque esse foi feito para propósito imediato e específico, auto evidente para aqueles que o usaram¹⁴. O fabricante de vasilhas, por outro lado, desejava assegurar que fosse

lembrado de forma que ele pudesse receber novas comissões: sua assinatura poder ser encontrada seis vezes na vasilha. Como para as outras duas inscrições no batistério – a identificação de uma caixa penas de escrever como uma caixa de penas e de um outro vaso como um para transportar alimentos – eles provavelmente comemoram algum evento concreto que nos escapa.

Uma conclusão que podemos extrair dessa observação é que inscrições servem para determinar a singularidade ou a raridade de um objeto. Desta maneira, é provável que a bandeja no *Metropolitan Museum* feita por al-Mu'ayyad (no. 22) era um de muitos objetos similares, mas improvável que a caprichada caixa de penas de escrever de Abū'l-Fidas tivesse outras iguais. Uma segunda conclusão é que as inscrições e outros tipos de motivos foram escolhidos para complementar um ao outro: com a exceção do problemático candelabro na *Walters Art Gallery* (no. 16) e a vasilha no *Victoria and Albert Museum* (nos. 16 e 18), as poucas figuras representadas, as mais elaboradas inscrições. Além disso, o objeto mencionado em segundo lugar é o menos apropriado para ter representações. Isso significa que o período mameluco testemunhou a substituição de um tipo de vocabulário visual (representações) por outro (escritura) sem necessariamente pôr em prática mudanças no conteúdo? Ou a necessidade para um conteúdo diferente para a decoração conduziu à mudanças no vocabulário? A resposta se encontra ou nas circunstâncias históricas e culturais específicas ou na reciprocidade das propriedades exclusivas de certos termos visuais.

Hipóteses tais como aquelas baseadas ou derivadas das observações de objetos individuais podem facilmente se multiplicar para formar uma variedade de combinações, que podem então incluir o que pode ser denominado de *connoisseurship* da arte mameluca. *Connoisseurship* é aqui definido como a rede de impressões e associações desencadeadas por um objeto único, o que então, depois de comparações apropriadas com outros objetos, retornar a ele como uma atribuição que é uma explicação do local, função, mecenas, e artesão. Até agora, de qualquer modo, nossas discussões dos objetos não tem, realmente, explicado qualquer objeto individual tanto quanto eles tem identificado temas, motivos e questões direcionadas ou à classe de objetos ou aos elementos de desenho e decoração vistos independentemente de um objeto.

Outra possível abordagem a ambos, objetos e monumentos arquitetônicos, é agrupá-los por período e, então, identificar discretos sub-estilos mamelucos. Uma oportunidade de fazer isso corretamente surgiu quando a exposição mameluca foi

apresentada no *Metropolitan Museum*, em Nova Iorque, onde os objetos foram organizados em uma ordem cronológica aproximada¹⁵. Um rápido exercício usando esta abordagem será o suficiente. O reinado de Qāyṭbāy (1468-96) foi o último período razoavelmente próspero e relativamente tranquilo da história mameluca, e é marcado por uma grande quantidade de objetos e monumentos sobreviventes. Os monumentos são razoavelmente acessíveis e alguns estudos preliminares têm sido dedicados a eles¹⁶. Eles incluem por volta de trinta construções somente no Cairo, numerosas construções em Jerusalém e a reconstrução de locais sagrados na Arábia¹⁷. Ao redor de duas dúzias de bronzes são atribuídas diretamente ao mecenato de Qāyṭbāy ou à sua época¹⁸, assim como muitos objetos em vidro e marfim, muitos manuscritos, e uma quantidade de têxteis.

Todos esses trabalhos manifestam um número de traços comuns e consistentes. Um (trabalho) é um desenho arabesco sofisticado que usa vários motivos, mas sempre consegue transformar as superfícies de um modo que faz que o material da manufatura – se pedra, metal, papel ou tecido – perca a sua qualidade material e se torna um modelo luxuoso, refletindo brilhantemente o movimento das fontes de luz, como Christel Kessler bem mostrou para a arquitetura¹⁹. Um segundo é a predominância de certos desenhos vegetais, tais como a folha de três pétalas e das composições baseadas nos medalhões coordenados em diferentes ângulos. Típicas são também as letras grossas com florões graciosos, especialmente nas hastes, e uma geometria extremamente complexa. Embora seja muito difícil combinar esses detalhes numa definição de estilo, principalmente porque nenhum desses traços parecem suficientemente ancorados no reinado de Qāyṭbāy para justificar identifica-lo exclusivamente com aquela época.

Resumindo, as estratégias do *connoisseurship* tradicional ou a caracterização dos estilos por período não parecem apropriados para o estudo dos objetos mamelucos. Exceto no caso do *Baptistère*, as análises dos objetos mamelucos conduz, não a um melhor entendimento de qualquer objeto individual, mas a hipóteses, ideias, e conceitos válidos para classes de objetos (lâmpadas, vasilhas, caixas de penas) ou para classes de motivos decorativos específicos (faixas caligráficas, cartuchos, peônias, ordens geométricas) ou, mais raramente, para a identificação de um proprietário ou um artesão²⁰. Aproximadamente, a mesma conclusão se pode estender para a arquitetura mameluca. Caso contrário, tais estudiosos diferentes como Alexander Papadopoulos e o posterior K. A. C. Creswell parecem ter sido quase instintivamente atraídos para compilar sequências de cúpulas e minaretes (eles poderiam ter utilizado portões

igualmente), como se esses elementos pudessem ser estudados separado das construções aos quais eles pertenciam²¹. A razão para essa atitude é não dificultar as descobertas. Com exceção de alguns dos primeiros monumentos da arquitetura mameluca (a mesquita de Baybars, por exemplo, ou algumas das construções de Qalâ'ûn ou de al-Nâsir) cujas formas tem traços deliberadamente arcaizantes²², as centenas de monumentos mamelucos do Cairo, Jerusalém, Aleppo, Damasco e Trípoli tem semelhança de propósito, de forma, de ornamento, e de efetividade – ou, nas palavras de Humphreys “intenção expressiva” – isso é notável.

Na medida em que está em causa a função, são as mesquitas, madrasas, *khanqahs*, ou mais raramente hospitais ou *ribats*, e, aproximadamente, sempre associadas aos mausoléus dos fundadores. Eles ilustram o alto ideal muçulmano de uma arquitetura de serviço social suportado pela caridade na forma das condições econômicas e legais do sistema *waqf* e inspirado pela reforma ideológica e religiosa do sistema muçulmano que se iniciou no século XI e assumiu numerosas variantes regionais²³.

O problema com todas essas fundações mamelucas é que existiam muitas delas situadas próximas umas das outras – como em o Shari' Bayn al-Qasrayn no Cairo (lâmina 9), nos lados norte e oeste do Haram al-Sharif em Jerusalém (fig. 1), e nos cemitérios orientais do Cairo – que começam a questionar seus usos e utilidades sociais, religiosas ou intelectuais. Na melhor das hipóteses, esse ponto é uma aparente contradição entre o custo e a qualidade dos edifícios e seu provável valor entre a população próxima.

Na forma também, a sequência de um grande portão com um minarete franqueando-lhe, uma ruela obscura, um pátio, uma variedade de áreas públicas cobertas (hipostila ou *iwans*), um pequeno número mais restrito de espaços de vivência ou funcional (celas, bibliotecas, lavatórios, e similar), e uma cúpula exterior de mausoléu que se repete centenas de vezes. Por exemplo, mudanças na construção de cúpulas (ou domos) ou a ornamentação de minaretes ocorrem, e mesmo inovações repentinas, tais como a aparência dos *loggias* no século XV são aparentes, assim como são os retornos ocasionais aos velhos modelos. Na totalidade, contudo, estamos lidando com um número circunscrito de uma série de peças organizadas de acordo com um número muito limitado de fórmulas. A existência de um ou mais tipos com variações é, por suposto, verdadeiro em qualquer período “clássico”. Isso é verdadeiro para a arquitetura otomana nos séculos XVI e XVII, com também é para a arquitetura gótica

do século XIII. Não obstante, se é correto concluir que a arquitetura mameluca é também um momento clássico de porte formal e equilíbrio, então a pergunta deve ser respondida por que esse estágio foi alcançado no islã mameluco, mas não no islã contemporâneo turco e iraniano.

O ornamento mameluco não é um tema que estudei em detalhes, mas eu suspeito que, como com as formas tridimensionais, os motivos ornamentais podem razoavelmente ser quebrados facilmente em um pequeno número de elementos e tratados em um número relativamente limitado de modos, e que, com variações ocasionais, exceções, inovações, e retornos aos velhos modelos, aproximadamente os mesmos motivos e interpretações de motivos prevaleceram durante mais de dois séculos.

Efetividade ou intenção expressiva é uma combinação de três coisas separadas: a mensagem transmitida pelos monumentos, o meio utilizados para transmitir a mensagem, e a qualidade daqueles meios. Identificar a mensagem em si, a única hipótese que temos, até agora, para os mamelucos é a desenvolvida por Humphreys: as deles é uma arquitetura que incorpora a tensão entre as funções religiosa e a secular porque está aí para comunicar à população que a aristocracia militar dos mamelucos, por aceitarem o islã e glorificar seus preceitos por meio das construções, asseguravam sua dominação política e econômica da população local. Salvo, talvez, por umas poucas construções iniciais, esta interpretação ainda parece totalmente aplicável e tem sido confirmada por subsequentes investigações²⁴.

Os meios utilizados para transmitir aquelas mensagens são mais difíceis de identificar, mas a única possibilidade relevante de observação é que, com a parcial exceção da madrasa do Sultão Hassan, que é anômala em diferentes maneiras, um edifício mameluco é muito raramente percebido como uma construção inteira, como quase todas as mesquitas otomanas, mas, ao invés, como um pequeno número de elementos repetitivos (domos, portões, minaretes) que pressupõem um edifício, mas não estão necessariamente integrados visualmente a dele. Mesmo um edifício isolado como o mausoléu e o *khanqah* de Faraj Ibn Barqüq (lâmina 10) pode ser apreendido como uma entidade arquitetônica somente se for visto do ar; no solo, suas partes separadas têm uma fascinante assimetria no arranjo da entrada, minaretes e domos²⁵. O uso poderoso de um contínuo modelamento de *Muqarnas* ao redor do edifício inteiro e, talvez, a mais espetacular localização na cidade, que, entre outras coisas, torna visualmente acessível do alto da Cidadela, diferenciar a madrasa do Sultão Hasan

(lâmina 11) daquelas normas, mas, mesmo aí, as excentricidades do plano (fig. 2) – a localização do complexo do portão, por exemplo – está totalmente de acordo com isso. Essa norma arquitetônica mameluca consiste de um pequeno número de signos (portas projetadas para a rua, minaretes direcionados de um monumento para o próximo, domos focalizando à presença de um benfeitor ou um homem sagrado, *muqarnas* estabelecendo algum tipo de hierarquia qualitativa, largas faixas de proclamações reais ou corânicas) que são todos essencialmente o mesmo. Na melhor das hipóteses, como rostos numa multidão, eles são reconhecíveis e identificáveis somente depois de relacionamento social ou afetivo que tem sido estabelecido.

Por todas essas razões uma avaliação qualitativa da arquitetura mameluca não é, eu imagino, um exercício apropriado a despeito do grande número de monumentos. Ao lado da madrasa do Sultão Hasan e possivelmente de umas outras poucas, não é apropriado porque o propósito sincrônico dos monumentos era social e ideológico e não estético. Talvez seja porque as descrições do Cairo do século XIX, seja aquela de Prisse d'Avennes, de Roberts, ou de algum dos muitos outros observadores, quase sempre lidam com ruas ou outros cenários urbanos que incluem monumentos (lâmina 12)²⁶, mas não com só um monumento. Talvez isso seja porque, também, quando as grandes exposições mundiais da segunda metade do século XIX desejavam reproduzir o mundo muçulmano em Filadelfia, Chicago ou Paris, eles escolhiam as ruas monumentais do Cairo, ao invés dos monumentos imperiais de Istambul²⁷.

Constantemente concedendo exceções como a madrasa do Sultão Hasan e o *Baptistère de Saint Louis*, a criatividade artística do mundo mameluco não se expressa em monumentos ou objetos individuais feitos ou construídos para glorificar um indivíduo específico ou uma ocasião. Seu objetivo era preencher uma série de funções, do investimento financeiro e piedade para tais ofícios mundanos como aquecer e iluminar uma sala ou uma mesquita ou escrever um livro. Neste sentido, os melhores trabalhos da arte mameluca – sua arquitetura, seus bronzes, seus livros com iluminuras – eram, frequentemente, continuações tecnicamente brilhantes, talvez mesmo culminações da arte islâmica medieval (e de muitas formas também cristã ocidental), mas, dificilmente, eles pavimentaram o caminho para o modelo de desenvolvimento, que só algumas décadas depois do fim do regime mameluco tornou possível um conjunto como o Süleymaniye em Istambul. Exceto, em menor grau, para os tapetes, os objetos mamelucos nada tinham a ver com a explosão de *Pranchtkunst* encontrada no novos mundos imperiais do Islã. De qualquer modo, o interesse que pode haver

arqueologicamente, os manuscritos iluminados do período mameluco não mostram a vivacidade da pintura árabe do século XIII nem o brilho sofisticado dos iranianos.

Por que isso é assim? Só debates acadêmicos prolongados entregarão a resposta, mas eu posso, no mínimo, contribuir com duas hipóteses para essa discussão.

A primeira é que, se o significado pode ou não ser dado a qualquer monumento ou objeto particular, a verdadeira preocupação dos mecenas mamelucos, artesãos e usuários jaz não na construção de edifícios ou na fabricação de objetos, mas nas cidades governadas pelos Sultões e emires e as vidas das várias classes sociais que habitavam-nas. Em Jerusalém, toda a Haramal-Sharif com suas ruas auxiliares foi objeto da atenção e cuidado dos mamelucos²⁸. Como qualquer desenho mostra (fig.3) vários edifícios estão difusos numa só fachada da rua para formar uma massa, ao invés de um grupo de monumentos individuais. No Cairo, os minaretes e portões mamelucos, guiam e acompanham da mesquita Hâkim até a Cidadela²⁹. Ao invés de terminar em si mesmos (como eles se tornam nos museus), os objetos devem ser vistos como intermediários entre pessoas e atividades, como expressões de uma atitude em direção à criatividade artística muito mais característica da burguesia do que da arte principesca. Talvez, um dos paradoxos da arte mameluca é que ela foi uma arte principesca que manteve e desenvolveu as formas visuais não das ideias principescas ou imperiais, mas de uma elite urbana.

A segunda hipótese é que o desaparecimento da ameaça estrangeira que se seguiu à derrota final dos cruzados e dos mongóis permitiu aos moradores das cidades do Egito e do Levante estabelecer um equilíbrio entre as estruturas sociais, religiosas, intelectuais e econômicas que poderiam permanecer inalteradas do lado de dentro ou de fora. Aquele equilíbrio permite ao historiador que mire somente para os câmbios e a evolução sem correr risco, porque tudo que pode fazer é penetrar na vida mameluca e não ver nela alguns elementos da vitalidade que nunca esteve ali. As implicações desta conclusão estendem-se além da arte mameluca, pois isto levanta a questão fundamental se os métodos ou as estratégias a ser usada no estudo de qualquer período deve ser determinado por princípios universais ou pela idiosincrasia cultural de um momento particular da história.

Notas:

¹ CatalogoEsin Atil's *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks* (Washington DC. 1981) contem uma extensiva bibliografia de trabalhos secundários que podem ser facilmente usados como uma introdução aos estúdios Mamluk em geral. Para fontes primarias só partes das introduções estão disponíveis, tales como Donald P. Little's *Anintroduction to Mamluk Historiography for the Reign of al-Nāsir* (Weisbaden, 1970), and Barbara Schäfer, *BeiträgezurmamlukischenHistoriographie* (Freiburg, 1971).

² Ver Muhammad M Amin, *Catalogue des documents d'archivesdu Cairo* (Cairo, 1981), e Donald P.Little's, "The Significance of the Haram Documents", *Der Islam* 57 (1980).

³ "Regional ArchitecturalTraditions", documento apresentadoem The Renaissance of Islam: The Art of Mamluks ,NationalGallery of Art, Washington, DC, May 13-16, 1981.

⁴ Que constitui a precisão aceitável na publicação é uma questão complicada. Novos métodos surgem e os desenvolvimentos de novas técnicas de conhecimento da pintura e da arte decorativa hão introduzido nas pesquisas da historia da arte uma expectativa de precisão que parecem requerer que aproximadamente todo seja reestudado. Enquanto eu estuo apenas disposto a argumentar em favor de informação insuficiente e incompleta , eu pergunto se quer um historiador que estuda gosto e cultura (com a distinção de um historiador que estuda tecnologia) necessariamente lucra de umasuperabundância de informação detalhada em volta de alguns pontos que não tem importância em seu próprio tempo. Por exemplo, saber onde e regulamente quando certas cerâmicas foram feitas é só pertinente ao historiador de uma cultura si a evidencia existe para mostrar o tempo e o local de fabricação que são importantes dentro da cultura per se mesma. A mesma consideração deve ser feita para as técnicas alvenarias e um numero de outros aspectos. De outra forma, precisão técnica es essencial se o objetivo da investigação é compreender e explicar modos de produção, fontes de materiais , divisão de labores, saber-como tecnológico, e outras questões similares.

⁵ Atil, *Renaissance*, nos. 26,34; isto é com proposito, si slightly perseverante, de modo que eu escrevi "do tempo de" o sultão. Visto que nós temos como mínimo uma formula *mínima 'umila* (como em no.28) que identifica um objeto como existente próximo de ou por uma individualidade especifica, como objetos não recomendados como igualmente aqueles com uma simples identificação real mas colocar algo em uma categoria diferente, um mínimo com determinados padrões?

⁶ Ibid. nos. 1, 53, 122. Em arquitetura o mesmo equilibrioentre escritura e outros tipos de decoração ocorrem em mais exemplos, tales como o Barqûq e Shaykhû ensembles. Louis Hautecoeur e Gaston Wiet, *LesMosqueésduCaire* (Paris 1932), pls. 147, 166ff.

⁷ Arthur U. Pope and Phyllis Ackerman, *A Survey of Persian Art* (London, 1939), vol.6 pls. 1321, 1324, 1332, para exemplos Iranianos; Hayward Gallery, *The Arts of Islam* (London, 1976), nos. 146, 1998, 200, para exemplos Ayyubid.

⁸ Por exemplo, a estrutura de Domo da Mesquita de Nāsir's Hautecoeur e Wait, *Mosques*, (pl. 86), é diferente para Qâtbây's ainda que a beleza do tapete, perto do fim de S XV em o Museu Metropolitano (1970, 105) contem desenhos notavelmente similares ao teto de madeira do complexo funerário em Qâtbây's. Para toda a serie de Domos, ver Christel Kessler, *The CarvedMasonry Domes of Medieval Cairo* (London, 1976).

⁹ Este numerae uns similares no texto se referem a Esin Atil, *Renaissance*.

¹⁰ Alguns problemas envolvem a identificação de objetos, incluindo o que passou por tomada e pescoço do Cairo, qual supostamente é seu lugar em direção a ele (no. 15): a peça para o pescoço, de Cairo, tem uma pseudo escritura a que é mais Ayyubid que Mamluk, como é o medalhão com símbolos astrais na base do candelabro. A possibilidade que ambos os objetos foram feitos de fragmentos grudados de diferentes origens, não podem ser excluídos.

¹¹ Estou a proposito evitando negociar com a caligrafia, com as técnicas para um apropriado julgamento de suas prototípicas formas de expressão no mundo Muçulmano que não hão sido trabalhadas afora. Isto não tem um significado critico como as algumas publicações de recentes anhos que trataram com a caligrafia, tales como Martin Lings e Y.H.Safadi, *The Qur'ân*, British Library Exhibition (London, 1976), ou Hassan Masoudy, *Calligraphie árabe vivante* (Paris, 1981). Todos eles fazem aproveitáveis e algumas vezes muito importantes contribuições a historia e técnica da escritura, mas eles não provem todo o que precisamos para desenvolver términos críticos para compreender desta maneira textos como o encontrado em Qadi Ahmad, *Calligraphers and Painters*, trans.VladimirMinorsky I(Washington D.C., 1959), pp. 57-59.

¹² L.T.Giuzalin, "The Bronze Qaladam of 542/1148) da Coleção Hermitage," *ArsOrientalis* 7 (1968).

¹³ Atil, *Renaissance*, No. 21.

¹⁴ A pesar de sua publicação maestra (magistral) D.S.Rice (*TheBaptisteredeSt.Louis* [Paris, 1953], o Batistério esta distante de ter sido explicado.

¹⁵ A exibição foi preparada por Marilyn Jenkins e contem exemplos adicionais do Metropolitan Museum, the Medina Collection, e publicas e privadas coleções de Kuwait.

¹⁶ Ver, Atil, *Renaissance*,

¹⁷ Hautecoeur e Wait, *Mosques*, pp. 307ff; Michael M. Burgoyne, *The Architecture of Islamic Jerusalem* (Jerusalem, 1976) pra uma lista.

¹⁸ A.SourenMelikian-Chirvani, "Cuivresinedits de l'époque da Qâ'itbây," *Kunst des Orients*6(1969).

¹⁹ Especialmente para bronzes e domos (Kessler, *CarvedMasonry Domes*).

²⁰ Esta conclusão não é uma única original para arte Islâmico, mas pode-se perguntar se, mas isto não é assim porque muito da percepção da arte Islâmico desenvolvida pelo conhecimento Ocidental de Egito a que fora familiar para nos mais cedo que para qualquer outra parte do mundo Muçulmano.

²¹ Alexander Papadopoulos, *L'Islam et l'art musulmane* (Paris, 1976), figs. 243-49, 267-70; K.A.C. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt*, vol. 2 (Oxford, 1959), pls. 121ff.

²² A Mesquita de Baybars é o assunto de uma revalidação de Jonathan Bloom presta a aparecer; entretanto ver Creswell *The Muslim Architecture of Egypt*, pp. 155ff.

²³ Há ate agora estudos de não fácil acesso dos câmbios que se iniciam em S XI. O melhor livro, mas muito difícil e frequentemente polemico, desses tempos é Marshall G.S. Hudson, *The Venture of Islam* (Chicago, 1974). Alguns estudos importantes têm sido feitos na funcione do edificio, tales como Jacqueline Chabbi no ribat. "La fonction du ribat à Bagdad du V^e siècle au début du VIII^e siècle," *Revue des Études Islamiques* 42 (1974).

²⁴ Oleg Grabar, "The Inscriptions of the Madrasah-Mausoleum of Qāyṭbāy". *Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History*, ed D. K. Kouymjian (Beirut, 1974).

²⁵ O trabalho de Faraj ibn Barqūq ha sido admiravelmente publicado por S. Lamet Mostafa, em *Kloster und Mausoleum des Farag ibn Barqūq* (Glückstadt, 1968) e em *Moschee des Farag ibn Barqūq* (Glückstadt, 1972).

²⁶ O publico general visitante da exposição aparece para mirar quase como na larga reprodução do Cairo do S. XVII desenhado como os objetos Mamluk.

²⁷ Por exemplo, a exposição de Chicago, como em Halsey C. Ives, *The Dream City: A portfolio of Photographic Views* (St. Louis, 1984), não paginado.

²⁸ Pelos monumentos do Mamluk Jerusalém, consulte os artigos de Archibald Walls, Amal Abu'lHajj e especialmente Michael Burgoyne em *Levant* 2-12 (1968-80)

²⁹ A visual estrutura do Cairo é agora só o inicio a ser investigado. Eu devo minhas conclusões ao documento presentado em um seminário na Harvard University em 1980 por Katherine Fischer e Hazem Sayyed e a um estudo visual de Nezaral-Sayyad, *The Street of Islamic Cairo*, Aga Khan Program for Islamic Architecture Studies in Islamic Architecture 2 (Cambridge, Mass., 1981)