

ARTE DA ILUMINURA E CULTURA VISUAL NO ISLÃ IRANIANO

Alan Victor Pimenta¹

Neste texto consideramos elementos da visão e da linguagem visual como processos artísticos e históricos em constante construção e modificação dos estilos de representação, mas também dos movimentos da educação estética e cultural. Entendemos que as mudanças nos modelos de representação visual, como a radical transformação nos padrões da linguagem imagética medieval pela perspectiva renascentista, por exemplo, correspondem conjuntamente à adoção de diferentes posturas visuais por parte do observador. Este conjunto de técnicas de visão que atua pedagogicamente sobre os observadores constitui parte do meio comum ao qual nos referimos como cultura visual.

Indicaremos possibilidades de ver, no folio “O Banho de Shirin” (WELCH, 1976, p. 83), distintos processos e dispositivos corporais da visão que iluminem nossa compreensão sobre a arte da iluminura persa do século XV, evidenciando a imersão de nossos corpos como sujeitos de uma concepção *clássica* de visualidade – organizadora de uma linguagem hegemônica do visual. Propomos uma busca, entre as técnicas de representação, por indicações da linguagem *imaginal* da filosofia mística dos persas, configurada em modos de ver, sentir e inspirar sensibilidades por meio dos planos de composição da imagem.

A imagem

Como observadores habituados aos modelos renascentistas de conceber a visão e o observante, as iluminuras nos apontam elementos de inevitável estranhamento com relação aos modernos regimes de visão. A ruptura representada pela consolidação da perspectiva clássica na era moderna significou mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Esta mudança foi inseparável de “uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificam as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano” (CRARY, 2012, p. 13).

¹ E-mail: russo333@hotmail.com.



Fonte: PLATE 25, folio 53 verso; *Shirin Bathing* (WELCH: 1976, p. 83)

Inicialmente, pensemos sobre a ideia de imagens em *iluminura*, as também chamadas *miniaturas persas*. Não se trata de imagens criadas para acompanhamento direto do conteúdo dos textos, escritos por Nizami no século XII. Esta forma de representação visual que produz imagens diretamente associadas ao texto é muito comum nas ilustrações modernas, mas a ação das iluminuras sobre o leitor observador tende mais a ‘lançar luzes’ sobre o texto do que a pretender reproduzir um sentido dominante de ilustração sobre o que se lê. Aos olhos, o sentido sugerido pelas imagens não se subordina àquele dado pelo texto nem o do texto permanece limitado pela ação impressionante das imagens.

A imagem acima foi atribuída ao sultão Muhammad (1495-1522) da Escola Safávida de Tabriz. Ele trabalhou diretamente para o Xá Ismail, de inclinação herética associada ao sufismo. Esta heterodoxia definiu o ritmo de suas primeiras miniaturas, pelo forte apelo cromático sob o qual figuravam homens de face grotesca, nos quais os efeitos do vinho se misturavam ao êxtase divino. A iluminação do “Banho de Shirin”, no entanto, corresponde ao momento subsequente de conversão do Xá à ortodoxia. Sultão Muhammad se ajusta a esta mudança no *ethos* da dinastia Safávida, mas as potências Sufis permanecem em modos de representação técnica, além da sugestão de novas posturas de observação. Esta imagem compõe com o *Khamza* (Quinteto) de Nizami, com iluminuras de tonalidades mais naturalistas e formas sutis, mas cuja força visionária permanece, com mais intensidade até, nos excessos de tonalidade das rochas, divisão de quadrantes, posicionamento da luz e curvatura dos troncos das árvores (WELCH: 1976, p. 22).

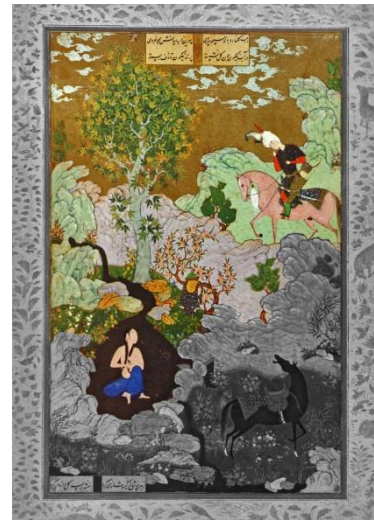
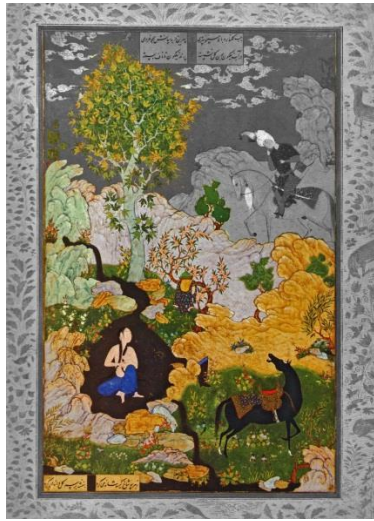
A linguagem do corpo que vê

Observemos a variação das cores. A vegetação verde, as rochas amarelas e cinzas, e também as de tom verde-claro. Este conjunto compõe faixas diagonais de tonalidade que organizam a prancha de pintura em dimensões espaciais. O atravessamento destas faixas sugere aos olhos a sensação de profundidade de campo, ainda que seja bastante diferente da profundidade *clássica*. Observemos como o contraste entre estes tons, de gamas cromáticas tão próximas, insinua movimentos de volume e contribui com a impressão de relevo. Quando passamos os olhos por esta variação, a distinção tonal disposta diagonalmente já é suficiente para fazer uma das cores *avançar* e outra *recuar*, avolumando a sensação de campo visual.

Mas este *distanciamento* em profundidade, a pesar da sensação de volume, permanece inalterado, frontal, sem perspectiva, porque o tamanho dos personagens distribuídos no espaço é constante e não diminui conforme seu “distanciamento” com relação ao *primeiro plano*. Ao mesmo tempo em que a variação cromática parece dilatar o espaço, a dimensão das figuras – Shirin, Khosrow e os cavalos – faz com que os olhos do observador devolvam à imagem sua compressão de miniatura, como se nela houvesse apenas o plano frontal, à maneira das iluminuras medievais.

Este jogo visual que mobiliza diferentes sensações e direcionamentos no interior do espectador cria também certa indistinção na orientação cardinal, sendo conjuntamente possíveis as sensações de *subida* e de *descida* no relevo representado. Há uma alternância, ou melhor, uma indistinção entre o “primeiro” e o “último” plano e podemos condicionar os olhos a sentir que a parte de montanha que traz Khosrow em seu cavalo seja mais alta com relação àquele espaço no qual Shirin se banha. Mas também podemos começar a ver esta cena a partir do banho, e organizar nossas sensações sobre este quadrante da imagem como mais alto com relação ao rei, na medida em que a montanha desce e se precipita em um penhasco.

O conjunto de imagens a seguir tenta dinamizar, em linguagem visual, estes dois modos de visão.



Voltando a uma visão geral da iluminura, temos uma imagem cujas partes são tensionadas uma em relação à outra. Este dispositivo visual produz diferentes movimentos de visão, os olhos acompanham simultaneamente diferentes planos sobrepostos. Então permanecemos impassíveis diante da cena, desta cena dinâmica que organiza planos de profundidade e ao mesmo tempo nega esta sensação pela invariabilidade dos elementos de cena. Todos os tempos e espaços da imagem são forçados ao “primeiro plano” coexistindo *profundidade e frontalidade* em uma mesma imagem.

Esta mesma variabilidade cria dificuldades na classificação dos acontecimentos segundo uma ordem cronológica de narrativa. Se todas as partes têm igualdade de importância visual e tendem a se sobressair com relação umas às outras, elas são, ao mesmo tempo, diluídas no conjunto totalizante da imagem. Disposta com este aspecto de pequenos espaços ao mesmo tempo organizados em si e em relação ao todo, a iluminura tensiona a relação espacial das proporções naturalistas. Cada quadrante emprega um ponto de fuga próprio, demandando um ponto de vista distinto e ao mesmo tempo, englobando os diferentes quadrantes em uma dinâmica geral de visão.

A disposição da luz também contribui com este processo: cada quadrante obedece a um direcionamento diferente de iluminação, pressupondo diferentes fontes, ou uma fonte onipresente de luz, ou, ainda, sugerindo a sensação de que os personagens da cena possuam luz própria, uma luz que deles emana e que ao se espalhar os integra ao ambiente.

É possível que por este movimento as formas das iluminuras persas não correspondam exatamente às dimensões materiais do que representam. A figura gravada não replica as características naturais do objeto, ela funciona como indicação simbólica do lugar ocupado por ele. Daí a importância dada ao espaço circundante e à ausência de hierarquia visual entre os demais elementos da imagem.

Quando os olhos passam pela imagem, as linhas e tons, cores e sobre-tons desconstroem nosso naturalismo corporal, criado em um processo de séculos de educação visual. A sensação de suspensão na ordem dos sentidos, de inconclusão a respeito do início, meio e fim da história iluminada põe ao observador questões acerca de si. Aquele que vê é devolvido ao próprio corpo e o sentido geral da imagem confunde elementos da história narrada aos da história de quem vê.

Se há um tempo disposto nesta organização espacial, seria ele sinuoso, um tempo em meandros de relação entre as diferentes partes da história iluminada. Observar a imagem sem que estejamos presos a uma relação de causa e consequência no interior da cena significa assumir que a qualidade das ações dos personagens será construída pelo caminho que os olhos percorrerem: o assunto imagético se desenvolvendo na *relação* com o espectador. O sentido da visão constitui, então, algo de **experiência elaborada no ato**.

Dos sentidos da sensibilidade da imagem

Do poema de Nizami, sabemos que a princesa Shirin se banhava no riacho quando foi surpreendida pelo rei. Khosrow havia enviado a ela um retrato seu, através de seu amigo Shapur. Shirin dá sinais de inspiração amorosa e isto basta para que o rei vá ao seu encontro. Ao mesmo tempo, a princesa parte em busca do amado. A cena desta imagem é do momento em que o rei acidentalmente encontra a princesa enquanto ela se banha. Isolando a imagem de nosso conhecimento sobre a sequência desta história de amor, não seria possível identificar visualmente a ordem dos acontecimentos. E algo de sublime acontece na visão da cena. Se não há um tempo que ordene ações, mas um tempo estático, a sensação que permanece é a de suspensão e êxtase. A sensibilidade criada por este tempo em potência, que suspende as intenções de movimento e desarma as indicações do espectador é a do *tempo do encontro no desencontro* a sensação de *transe e fruição do amor*.

Os limites do tempo irrompidos pela sensação poética da história narrada por Nizami, o tempo do amor e de seus raios, ganha expressão formal pela suspensão dos sentidos, no impassível movimento que se volatiliza; que não é alcançado desta mesma maneira na leitura do texto, mas é criado pelos olhos espectadores em trânsito por esta imagem de espaços flutuantes.

A imagem tensiona a linguagem, ensina modos de ver e sentir.

O entre-mundo de imagens e ideias

Outros caminhos de observação são possíveis. Os olhos podem percorrer rumos diversos, passear pela imagem e retornem ao ponto de partida por diversas vezes. É possível transitar em espiral, do centro às bordas ou ao contrário. Ou partir da flecha direta de entreolhares dos dois. Qualquer que seja a forma desenhada pelos olhos sobre a imagem, sentidos serão produzidos, sensações serão trocadas, sensibilidades afloradas.

O olhar, ao transitar pela imagem iluminada desenvolve enredos e atualizaria constantemente o significado de cada lugar, de cada cena vista. Dá às partes ou ao todo novos sentidos a cada vez que retornam àquela parte da imagem. Quando nos posicionamos diante da imagem, ver não é algo restrito à observação de recursos estilísticos e formais. O que acontece é a construção de uma postura singular do observador, que tende a criar certas disposições de espírito. Ver é algo que também se realiza de dentro para fora.

Existe um conceito elaborado pelo orientalista Henry Corbin que nos ajuda na compreensão desta dinâmica: o *mundo imaginal*. Mais do que uma definição, este modo de percepção caracteriza sob um mesmo plano de entendimento as dimensões do sensível e do inteligível. O espaço-tempo do *imaginal* integra aspectos da Visão como sentido externo à Imaginação e dá confluência a esses dois oceanos em uma condição intermediária de existência. É o que o Islã chama *alam al-mithâl*, o mundo de *malakût*, que não é o mundo dos sentidos, mas também não é o mundo do puro entendimento abstrato. É povoado por realidades alheias à matéria sensível, mas detentoras de forma e dimensão. É, segundo a fórmula *sufi*, “o mundo em que se espiritualizam os corpos e se corporificam os espíritos”. (CORBIN, 2007, p. 78)

Desta arte é possível que se veja livremente a expressão da imagem iluminada como algo além daquilo que ela mostra, neste contexto no qual uma árvore é uma árvore e, ao mesmo tempo, uma outra coisa, um sentido a mais. Esta sensação traduz o significado espacial do *Barzah*, o intermundo da espiritualidade persa, no qual diferentes camadas de tempo e espaço são experimentadas no mesmo ponto, como que dinamizando uma visão total que se configura como *experiência*. (SHAYEGAN, s/d, p. 30)

Experiência que, sob distintos suportes artísticos e filosóficos, permite a união entre planos inteligíveis e sensíveis, em que aquele que observa, quando observa, vê também a si, os reintegra aos planos de sua própria existência, de seu *ato de existir em potência criadora*. Este é a dimensão da *imaginação criadora*, na qual é a relação entre olho e superfície que cria sentidos aos sentidos da visão. O intermundo é o *limiar do além* entre o sentido dos olhos e a superfície da forma, espaço no qual aquele que vê se locomove, não por meio dos membros externos do corpo, mas pela profundidade das sensações que experimenta. (CORBIN, s/d, p. 121)

Esta forma de *experiência imaginal* se manifesta no encontro da imagem vista com a presença transmutante de uma imagem interior. O percurso da imagem pelos dois polos, figura/palavra-olho, é o resultado de uma pedagogia visual que se traduz interiormente pelo encontro com a imagem. A possibilidade de uma presença total da imagem, sob esta ótica, significaria uma transfiguração de todos os sentidos pelos olhos e ouvidos interiores, estendendo uma espacialidade relacional: este é o mundo do filme, este é o espaço/sentimento

no qual a fotografia poderia operar seus deslumbres de contemplação sobre o mundo. (SHAYEGAN, s/d, p. 46)

Neste ponto de relação, o que se vê não é mais situado em um local, mas é situativo. É o espaço privilegiado do observador que se revela a si mesmo, que, ao *ver*, mostra sua própria paisagem (*Xvarnah*), transfigurando, em dados simbólicos, as figuras *vistas*, a reproduzir as realidades próprias da *visão*. Penetrar aí é, pois, um êxtase, um deslocamento furtivo e uma mudança de estado. Ao franquear esse limite, se faz como um tipo de inversão de tempo e espaço: o que estava oculto se abre e envelopa o exterior. Agora é o sentido sutil que contém a matéria e a forma. Agora é a arte que invade o afora aflorando mundos.

Referências

ARABÍ, Ibn'. **Alquimia da Felicidade Perfeita**. td. Roberto Ahmad Cattani. SP: Ed. Landy, 2002.

CORBIN, Henry. **Cuerpo espiritual y tierra celeste: de Irán Mazdeísta al Irán Chiíta**. Madrid: Ediciones Siruela, (1996), 2. ed. 2007.

_____. **L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabi**. Paris. Entre Lacs. s/d.

CRARY, Jonathan; **Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX**; RJ: Editora Contraponto, 2012.

ISHAGHPOUR, Youssef. "O real, cara e coroa". **Abbas Kiarostami**. SP: CosacNaify. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

SHAYEGAN, Daryush. **Henry Corbin: la topographie spirituelle de l'islam iranien**. Paris: Éditions de la différence, s/d.

WELCH, Stuart C. **Persian Painting**. NY: George Braziller, 1976.