

¹ Este texto foi extraído de: Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westosische Geschichte des Bildes*. München: C. H. Beck, 2008, p. 261-281, p. 305 para as notas. (N.T.)

para tanto, Dürer se baseia no antigo verbo *per-spice*, no sentido de novo termo latino *perspectiva* foi traduzido por Albrecht Dürer como *„Durchsichtig“*, como „*visão que atravessa*“ a superfície da imagem; que do qual foi desenhado tudo o que se encontra atrás do vidro“. O suiciente, como visto do mundo expressa num vidro, „sobre a superfície“ (Vinci, 1990, p. 246). Leonardo comprehende a perspectiva, de modo se mostra sobre o vidro e, com o outro olho, a árvore atrás do vidro. Para tanto, elas trinham que enxergar com um dos olhos a árvore que nho, os artistas deviam compará-lo com a árvore real atrás do vidro. de vidro atrás da qual se vê uma árvore real. Ao finalizarem o desejo de artistas a desenharem os contornos de uma árvore sobre uma placa nária, a fim de alcançar um efeito similar. Leonardo da Vinci exorta uma janela pintada, os objetos projetam-se sobre uma vidraga mágica os objetos vistos aparecem *atras* da janela; por sua vez, em como metáfora é modelo da perspectiva. Diante de uma janela real, ao conceito de janela. Em diversos textos sobre o tema, a janela atua A revolução inaugurada pela perspectiva remete, desde o início, transparências da visão

A janela como forma simbólica:

Traduzido do alemão por Alice M. Serra¹
Hans Belting

A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente

“perceber”.² Essa tradução somente faz sentido se pressupomos uma tela através da qual o olhar acontece (ELKINS, 1994, p. 46ss.). Diferentemente, na tradução italiana *prospettiva*, da qual os pintores se apropriaram, ainda ressoa a ideia de “visão sobre” ou “visão de” algo.

Foi Leon Battista Alberti quem transpôs a antiga metáfora do olho como *janela da alma* para o quadro, que ele descreve como uma janela (Heráclito já aludia aos sentidos como janela da alma). O globo ocular, considerado do exterior, é um espelho redondo sobre cuja superfície o mundo circundante se reflete; mas, através da abertura escura da pupila, o olhar se volta para o exterior, como que a partir de uma janela. A assim chamada *perspectiva naturalis* sempre se reportou a esse olhar pela janela, como se fosse algo natural contemplar o mundo através de uma janela. Todavia, somente na cultura ocidental tal concepção pôde se apresentar como natural. Isso também se aplica à “janela de perspectiva”, que possibilitava aos pintores um melhor controle da imagem do que a perspectiva matemática (ELKINS, 1994, p. 46ss.). Mais tarde, a expressão “perspectiva” generalizou-se para designar a luneta e o telescópio, fechando o círculo entre perspectiva, perspectiva e janela.

Mas à janela corresponde também uma moldura. Como aponta Koschorke (1990, p. 60, 70), esta “complementa a exigência de certeza da matemática” e delimita a “zona de imprecisão” situada na periferia do campo visual. Dessa forma, a moldura não é somente uma delimitação estética, mas também um parâmetro de medida. Nesse sentido, não é um acaso que, em seus primórdios, as molduras dos quadros imitassem as molduras de uma janela real (BELTING; KRUSE, 1995).³

Na medida em que o quadro torna explícito o olhar sobre o mundo, ele também indica implicitamente a posição do espectador. A oposição entre interior e exterior constitui propriamente uma lei fundamental da história da imagem ocidental. O mundo é um mundo

a ser visto e se abre ao olhar por detrás de uma janela simbólica. É justamente sob esse pano de fundo que se desvela a significação cultural do conceito de perspectiva. Somente alguém que se encontre à janela ou diante de uma porta é capaz de “ver através” (*durchschauen*). A janela permite ao espectador estar presente “aqui”, com seu corpo e, ao mesmo tempo, de modo incorpóreo, entregar-se ao “ali”, a lugares que somente o olhar pode alcançar. O oculocentrismo, tão comumente criticado, encontra aqui suas bases. Ao permitir superar o obstáculo da parede, o olho desvincula o observador, que se encontra à janela, de seus limites corpóreos. No motivo da janela apreendemos assim uma pedra angular da “história” do olhar ocidental: é diante da janela que se decide a relação com o mundo. Acerca desse tópico, Gilles Deleuze (1988, p. 38ss.), em seu livro sobre Leibniz, alude à “cisão” ou “divisão” entre interior e exterior, que teria tão profundamente marcado o pensamento ocidental. Desde o início dos tempos modernos, o interior representa o lugar simbólico do sujeito (do eu), enquanto o mundo exterior somente é acessível pelo olhar. A visão à distância (*Fernblick*) – uma ideia que ainda ressoa no termo “televisão” (*Fernsehen*) – volta-se ao mundo que se encontra para além da janela.

Essa disposição da janela pode ser entendida como uma consolidação ontológica do olhar, que se torna sua própria imagem. Nesse sentido, a nova forma do quadro atua como uma janela simbólica. Tal forma pressupõe a presença de um sujeito que, a partir de si, lança ao mundo um olhar direcionado. A janela também distingue o domínio privado do domínio público. O mundo exterior que se encontra diante da janela é um lugar outro, e não aquele em que o sujeito está junto a si mesmo. Descartes o descreve como um mundo “extenso” (*extensa*) de coisas e fenômenos da exterioridade, mas esse filósofo já não mais concebe que o eu seja capaz de alcançá-lo por meio do olhar. Assim, a janela é ao mesmo tempo vidro e abertura, enquadramento e distância. Pode-se abrir e fechar a janela, esconder-se atrás da janela ou refletir-se em sua vidraça. Na modernidade, o vidro protetor herdou tais funções do vidro da janela: o ladrão que, em 1911, roubou a Mona Lisa do museu do Louvre, lá deixou para trás o vidro protetor, sem o quadro.

Por muito tempo, as janelas das casas não eram tão maiores que os quadros, e assim as janelas pintadas remetiam às janelas reais.

² Literalmente: “Ver por” ou “visão que atravessa”. Esse significado proveniente do verbo latim *perspicere* e transposto por Dürer em *Durchsichtung* não se encontra no verbo alemão *wahrnehmen*, que comumente traduz perceber. (N.T.)

³ Nesta obra também podem ser vistas reproduções de antigas molduras. Ver ainda uma pintura borgonhesa de Maria, datada aproximadamente de 1400 e conservada no Louvre, cuja moldura é literalmente coberta de letras (inventário Nr. R.F.1942-1929, doação C. de Beisteguy). (N.A.)

Em ambos os casos, o espectador encontrava-se fechado num espaço interno, enquanto o mundo permanecia exterior. O interior era o lugar reservado ao sujeito, enquanto o exterior era o espaço do mundo, do qual o eu se retirava a fim de contemplá-lo. Essa *experiência do habitat*, sem dúvida, exerceu uma influência nada insignificante sobre a *experiência de si* do sujeito na cultura ocidental. Diferentemente, na cultura árabe, encontramos uma compreensão da janela fundamentalmente oposta a esta. Como indica Bryson (1988, p. 96ss.), provavelmente foram também as formas de habitat na cultura asiática, essencialmente diferentes das ocidentais, que impediram que ali se desenvolvesse o conceito de sujeito, no sentido ocidental deste termo. Ali, as portas e paredes corrediças deixam aberta a passagem entre exterior e interior. Nesta cultura, os quadros europeus com seus formatos de janela também permaneceram desconhecidos até o século XIX. Tanto em seu formato quanto na disposição de suas imagens, os rolos suspensos não apresentam analogia alguma com o olhar pela janela, o qual pressupõe uma posição frontal do espectador diante da parede. De modo similar, isso também se observa no caso dos painéis pintados, passíveis de serem dobrados e rearranjados em lugares diversos no espaço de habitação. Em vez de abrir uma janela para o mundo exterior, o painel pintado, por assim dizer, propicia que o exterior adentre no interior (WU, 1996).

Em sua teoria sobre a arquitetura, Alberti (1912, p. 59) incita o arquiteto a calcular precisamente a posição das janelas de uma construção em relação ao olhar, pois, segundo ele, “não vemos a luz com os pés, mas com o olho”. No décimo livro de sua obra consagrada à arquitetura, lê-se: “O olhar permanece ali atado, onde ele encontra um ponto de repouso em que possa permanecer por um tempo” (ALBERTI, 1912, p. 525). Ora, este é precisamente o lugar em que se situa o espectador atrás da janela. Por sua vez, o jovem Filarete (1965, p. 302 e fol. 177), Antonio di Pietro Averlino, descreve o quadro (*quadro*) como uma “janela fictícia” (*finta finestra*) que delimita as distâncias no espaço visual pintado. Segundo ele, é somente nesta visão pela janela que se realiza uma “semelhança com [o] olho”. A nova forma do quadro presta-se assim ao olhar como uma janela simbólica. Mas aqui precisamos diferenciar entre ideia e fato, pois janela e tela não são equivalentes. Uma tela desloca-se diante do olhar, enquanto a janela

é aberta. Somente o vidro de uma janela possui essa dupla referência, uma vez que o quadro pintado é apenas um vidro imaginário. A noção de uma membrana semitransparente (*velum*) ou véu, proposta por Alberti (1992, p. 147), apresenta-se como um compromisso entre janela e tela.

Mas será que a metáfora da janela, proposta por Alberti, ainda permanece válida se a aplicamos a imagens narrativas, nas quais não se trata primordialmente do espaço e sim da ação e do movimento? Frequentemente negligencia-se o contexto em que Alberti designa o quadro como “uma janela aberta”. Ele alude propriamente a uma janela aberta “pela qual [se] observa a história (*historia*)” (ALBERTI, 1992, p. 115). Detenhamo-nos um instante sobre esse conceito de história. Na versão italiana de sua obra, Alberti menciona, no mesmo lugar, “uma janela aberta pela qual [se] contempla tudo o que deve estar pintado neste lugar”. Já na frase seguinte, ele precisa que pessoas aparecem na imagem. Se a perspectiva difundiu-se como forma simbólica, foi também por permitir apresentar uma cena com sua respectiva ação. Os personagens de uma peça passaram, então, a necessitar de um lugar onde se encontrar, bem como de um espaço diferente daquele do espectador. Isso não é sem importância, pois, para Alberti, o conceito de *historia* não significa simplesmente narrativa; em sua concepção se tratava de uma espécie de apresentação cênica de um conteúdo narrativo. Como obra mais nobre de um pintor, a *historia* nem é puramente narrativa épica nem relato histórico, mas uma situação teatral, no modo como esta se constitui entre a cena e os espectadores (BELTING; BELLINI, 2005, p. 27ss.).

A pintura deve de tal modo arrebatar o espectador, como se este visse ali pessoas vivas que sofrem e amam. É justamente essa máxima que abre à arte europeia a via de sua peculiar “teatralidade”, como Diderot viria a formular mais tarde (FRIED, 1980). E, segundo Alberti, pelo menos um personagem deve “chamar a atenção do espectador para o que acontece” na imagem, na medida em que, “com um gesto de mão, convida à contemplação” o nosso olhar, ou senão, inversamente, o “alerta face ao acontecimento por meio de um rosto ameaçante e olhares selvagens”. Naturalmente permaneceu uma ficção que o espectador devesse “rir ou chorar com os personagens de um quadro”. Todavia, nessa ficção também se descrevia a relação entre o espectador

e o quadro. Esta é a razão pela qual Alberti apontava a necessidade de se estabelecer uma verdadeira “congruência” com as figuras do quadro, de modo similar àquela que existe entre os atores e o seu público. Segundo Alberti (1992, p. 175), a imagem em perspectiva torna-se aqui cena de teatro, na qual um conteúdo narrativo é pintado, como se ele fosse realidade. Como acontece hoje no cinema, assim também outrora a pintura criava uma cena imaginária ou uma cena em um teatro imaginário, a fim de mobilizar as faculdades miméticas que desenvolvemos como espectadores. Ambas, a cena e a janela, encontram-se a serviço do olhar, embora não o façam do mesmo modo.

Fechando esta breve digressão, o quadro pode ser considerado, pois, tanto como uma janela quanto como uma cena de teatro. Podemos falar aqui de uma dupla representação, na qual os pintores concretizaram o olhar em ambos os casos (como janela e como cena). Essa dupla representação ocasionou uma isometria entre a representação e o olhar que veio a se tornar o ponto fundamental da nova perspectiva.

E é precisamente na metáfora da janela que a perspectiva se afirma de modo marcante como forma simbólica. Mas devemos ainda apresentar uma reflexão complementar acerca da janela. De fato, se a perspectiva representa um olhar através da janela, isso não significa que ela apresente a mesma janela – exceto na moldura do quadro, pois a janela não é outra coisa senão o lugar do olhar. Em outras palavras, quando se olha através de uma janela, a mesma janela deve desaparecer, para que se esqueça sua presença e para que o olhar possa se voltar ao exterior sem impedimentos. Com efeito, a janela oferece-se apenas para que o olhar possa direcionar-se para o exterior. Não é possível trazer à imagem, ao mesmo tempo, a janela e o olhar através da janela. De modo revelador, as representações de janelas são encontradas quase que exclusivamente nas pinturas murais, que são inadequadas à noção do olhar pela janela, em seu sentido mais próprio. Existem muitos exemplos de pinturas murais em que nos representamos com janelas ilusórias, mas nas quais o espectador de modo algum se sustenta, por se encontrar diante de uma parede pintada com sua vista panorâmica. Por exemplo, na Vila Farnesiana de Roma, Baldassare Peruzzi instaurou uma colunata ilusória que abre o olhar para o exterior. Tem-se a impressão de se estar vendo o bairro

vizinho de Trastevere, como se a parede inusitadamente se abrisse. Essa topografia realista apresenta, aliás, uma diferença essencial em relação à pintura ilusionista, encontrada em Pompeia. Em Mântua, aproximadamente em 1530, Giulio Romano pintou, no Palazzo del Te, uma cavalaria fictícia para o Duque de Gonzaga, que o trouxera de Roma, com a promessa de uma incumbência significativa. Os cavalos favoritos do comitente são ali representados em tamanho natural, como se estivessem em um verdadeiro estábulo, de pé diante da parede interior (Fig. 1). Eles se mostram ainda mais vivos ao se destacarem face às janelas pintadas que deixam entrever o exterior. Assim como os cavalos, as janelas não passam de ilusão, e isso também vale para o que se vê através da janela. A obra, em seu conjunto, é também um comentário irônico sobre a obsessão por janelas que então perpassa a pintura, num momento em que um parmigianino zomba da mania de espelhos que se difundiu entre seus colegas.

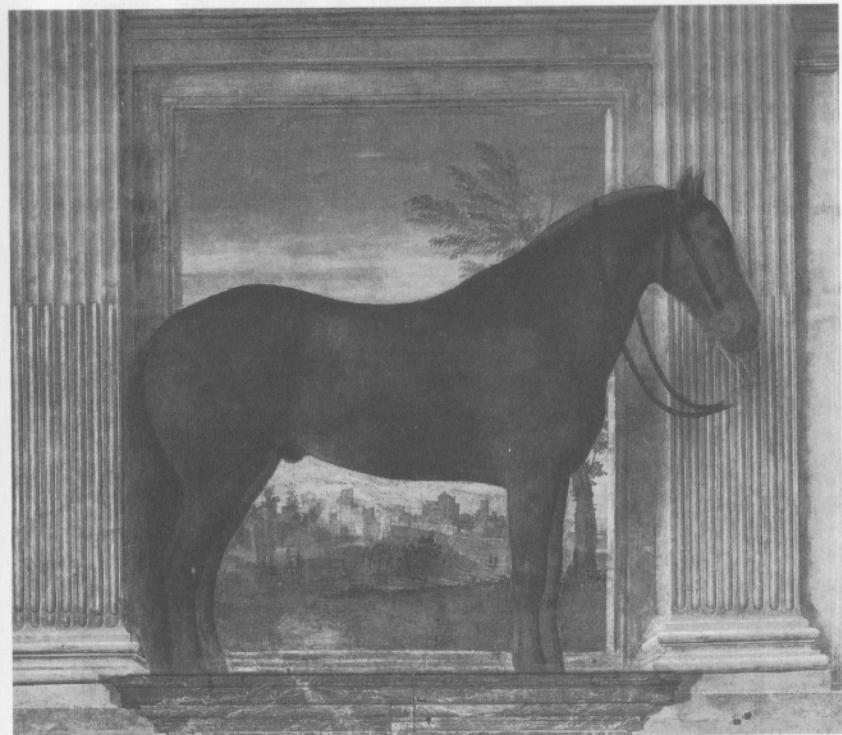


Figura 1 – Giulio Romano, *Afresco mural*, 1526-1534 (detalhe)
Mântua, Palácio del Te, Sala de Cavalos

Somente no século XVII ocorre um distanciamento em relação ao motivo da janela, e o olhar pela janela começa a ser seriamente questionado. A pintura da época substitui, então, a vista pela janela direcionada ao exterior pelo motivo do habitat interior com janela. O interior exclui o mundo exterior, uma vez que ali os moradores permanecem em casa e junto a si. Samuel van Hoogstraten, um virtuoso da ilusão pintada, deu um passo adiante. Ao pintar uma janela como tal e direcionar essa janela fictícia para o espectador, em vez de oferecer-lhe uma janela para olhar para fora, ele inverte a ordem habitual das coisas. Para compreender plenamente essa inversão do olhar pela janela, deve-se observar o quadro vienense em questão, pintado em 1653 (Fig. 2). Vemos, do exterior, uma janela fechada,

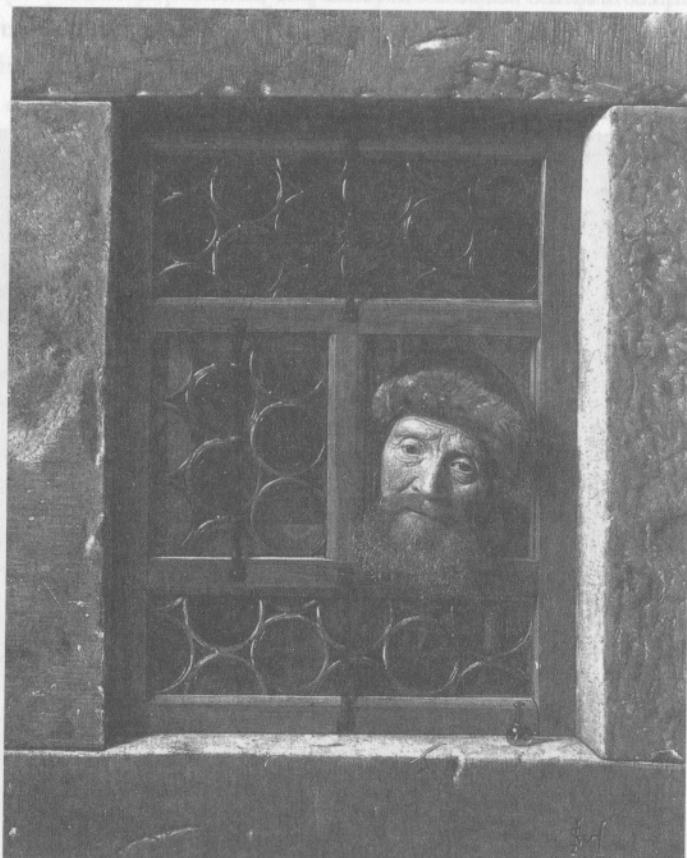


Figura 2 – Samuel van Hoogstraten, *Quadro de uma janela*, 1653
Viena, Museu Kunsthistorisches

gradeada com fundos de garrafa; num esforço obstinado, um homem barbudo tenta passar o pescoço entre um batente da janela, como se quisesse forçosamente trazer seu corpo para o lado de fora, onde ele, no entanto, não pode jamais estar (BRUSATI, 2002, p. 85). Sua cabeça inclina-se assim para um espaço que, na realidade, apenas seu olhar pode alcançar. Enquanto o resto de seu corpo permanece invisível por detrás da janela, o homem de gorro de pelo nos olha com um ar tão suplicante como se nos implorasse – nós que estamos no exterior – a vir em seu socorro. Com essa encenação, cujo efeito é ainda mais intensificado pelas bordas de pedra da janela, marcadas com rachaduras e fissuras, o homem perde toda distância em relação ao mundo e assim também toda orientação que o olhar pela janela normalmente oferece. Quanto ao pequeno frasco que se encontra sobre o parapeito da janela, ele parece mais acessível a nós do que ao morador dessa casa imaginária. Hoogstraten havia se especializado nesse tipo de efeitos. Neste trabalho, ele contrasta de modo brilhante o sentido tradicional do olhar pela janela ao seu oposto. Enquanto perdemos nosso lugar à janela, um espectador enclausurado por trás da mesma janela tenta estabelecer conosco um contato impossível.

Em outras obras, o mesmo Hoogstraten falsificou imagens da *camera obscura*. Em um quadro que hoje se encontra no Louvre e no qual se figura um corredor, o olhar se conduz, através de uma porta aberta, desde o corredor até um outro quarto, onde o trabalho de um contemporâneo está pendurado na parede (Fig. 3). Ao espectador compete assim um lugar no corredor, em frente a uma porta aberta. Mas nem o corredor nem o quarto que o delimita são espaços visíveis na íntegra. No interior, perdemos a janela como ponto de localização do sujeito. Enquanto olhamos pela janela, não somos capazes de representar o interior. O olhar está agora afastado da janela. Se o olhar que atravessa a janela está “lá fora”, a consciência o está igualmente. Entretanto, se o olhar permanece no espaço interior, ele precisa desviar-se da janela. A opção pelo interior deixa-se vincular a uma crise do olhar pela janela, dirigido para o exterior, crise que igualmente aflige o conceito de sujeito. Num espaço interior, não existe uma localização privilegiada, nem também um enquadramento que delimita o olhar. O sujeito permanece junto a si, sem que possa, através do olhar, sair de si em direção ao mundo externo.

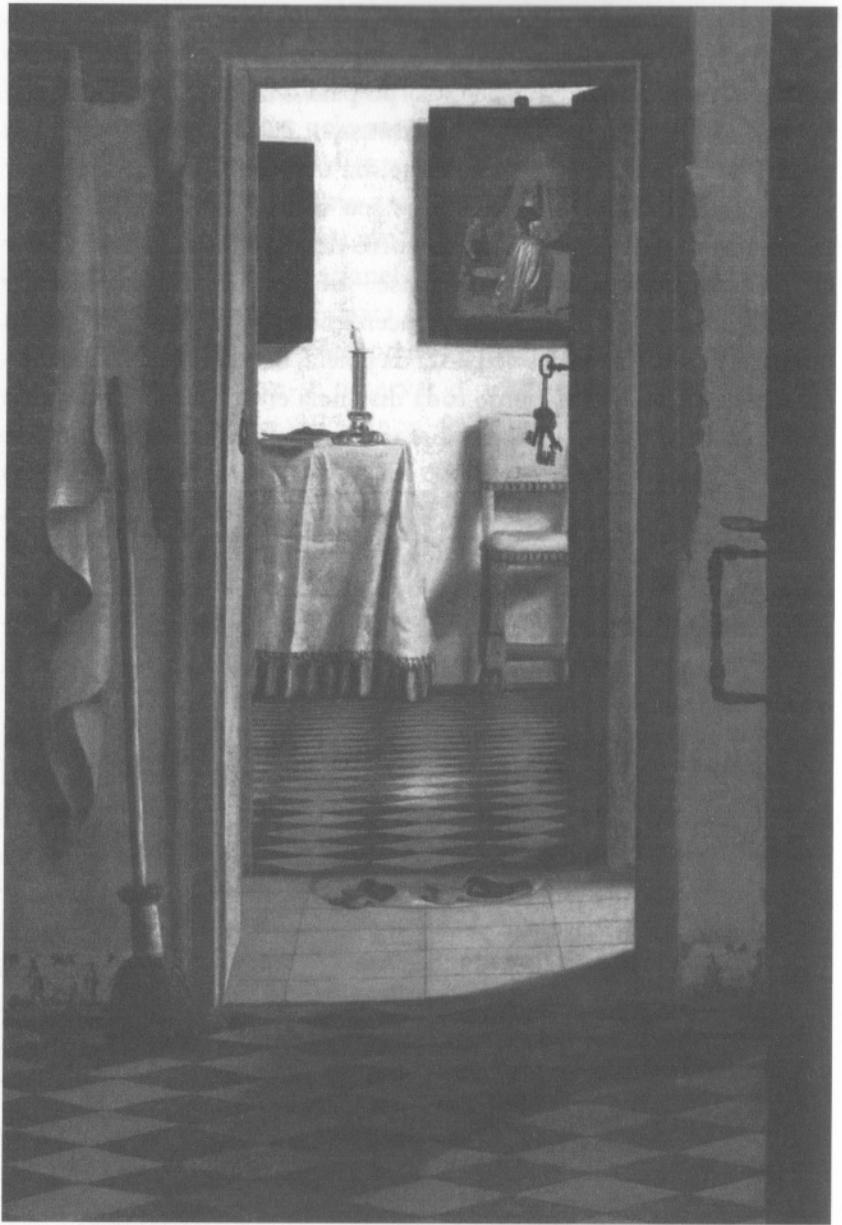


Figura 3 – Samuel van Hoogstraten, *Interior*, 1658
Museu do Louvre, Paris

Na pintura de Jan Vermeer, o interior é um tema privilegiado. As janelas deixam a luz adentrar o espaço interior, porém não permitem

que o olhar se dirija para o exterior. Essa contradição é intencional e, de modo geral, caracteriza a arte de Vermeer. Assim, a jovem mulher do quadro de Vermeer, exposto na *Gemäldegalerie* de Berlim, olha para um espelho pendurado próximo a uma janela, sem se dar conta da janela ou do mundo que está lá fora. Ela permanece duplamente consigo mesma, pois é a si mesma que ela contempla no espelho. Em outras pinturas de Vermeer, figuram pessoas lendo uma carta diante de uma janela aberta, mas sem olhar para fora (BELTING, 1983, p. 115).

A distância em relação ao mundo exterior foi teorizada por Descartes. Uma vez que os sentidos se perdem em um mundo de ilusões, como ele descreve na *Dióptrica*, nossa percepção nada mais é do que engano, “pois é a alma que vê, e não o olho” (DESCARTES, 1963, p. 710). No *Discurso do método*, Descartes (1963b, p. 579) descreve como ele “permanecia o dia inteiro num quarto aquecido, onde dispunha de todo o lazer para se deixar entreter com seus pensamentos”, antes de partir em viagem para a descoberta do mundo. Quanto às *Meditações metafísicas*, elas propriamente evidenciam a ideia do olhar pela janela. “Se, por acaso, eu via da janela pessoas passarem pela rua, acreditava ver pessoas ali, mas, na realidade, o que via através dessa janela não eram senão chapéus e casacos. Que eu as apreenda como pessoas verdadeiras, isso compete tão somente ao meu espírito, com o qual percebo o que meus olhos não podem ver” (DESCARTES, 1979, p. 87ss.). O que, então, se poderia apreender do mundo, quando se estava à janela? Descartes, que via no processo óptico um automatismo cego, desconfiava do conhecimento e da certeza de si por intermédio do olho.

Em sua *Monadologia*, Leibniz levou ao auge a crise barroca da janela. As mônadas “não possuem nenhuma janela pela qual algo possa nelas entrar ou delas sair”. Elas são organizadas unicamente de acordo com um “princípio interno” e sua percepção reproduz apenas o seu “estado interior, que imagina as coisas externas”. Nessa condição, o que, então, o olhar ainda poderia efetivar? Os “diferentes universos, em última instância, nada mais são do que a perspectiva de um único e mesmo universo, pois eles são tão somente diferentes pontos de vista de cada mònada” (LEIBNIZ, 2001; 2001b). Como expressa Gilles Deleuze (1988, p. 39s.), a mònada é “a autonomia do interior, de um mundo interior sem mundo exterior”. Entre as tentativas visando destituir a

metáfora da janela, o barroco distingue-se por uma verdadeira fuga em relação à janela, o que, a seu modo e retrospectivamente, sublinha mais uma vez a conjuntura singular da janela ocidental.

O olhar pela janela, então, se autonomizara e separara-se do corpo. A partir de agora, ele apaga tanto a própria janela quanto o corpo de quem olha através da janela. Se assim não fosse, o espectador deveria poder ver-se e representar a si mesmo de costas. Foi somente mais tarde que esse desdobramento teve lugar, quando o romantismo alemão propôs uma completa inversão da ideia de olhar pela janela. Quando Caspar David Friedrich reintroduziu o motivo da janela na pintura, ele acrescentou, de modo bastante consequente, a figura que é vista de costas diante da janela. Nessa figura, um olhar outro, diferente, cinde-se do nosso. O que contemplamos é o verso de uma figura que olha através da janela. Wolfgang Kemp (1995, p. 60ss.) ressalta aí a intenção de “colocar a visão interior acima da visão exterior”. Entretanto, o olhar está cindido. Como espectadores, encontramo-nos vendo no espaço interior, enquanto a “visão externa” compete a uma outra pessoa. Se, a partir disso, considerarmos a longa história da imagem da janela, então discernimos, com uma evidência maior, a que ponto ela se tornou símbolo do sujeito cujo olhar ela inseriu na imagem. Como forma simbólica, a perspectiva concentrara-se propriamente na ideia de representar o sujeito em seu olhar.

O muxarabi como forma simbólica: permeabilidade da luz e opacidade do olhar

A ideia de uma janela pela qual o olhar atravessa, tal como se apresenta no conceito de perspectiva, é fundamentalmente oposta à interpretação da janela na cultura árabe-islâmica. A mudança de ponto de vista que vamos realizar no que se segue pode parecer ao leitor particularmente abrupta, mesmo que a vinculemos à ideia de janela que conquistou uma posição tão primordial na cultura visual da era moderna: Na cultura ocidental, a janela e o olhar pela janela são indissociáveis. Todavia, este não é mais o caso quando nos voltamos à cultura árabe. Não é suficiente constatar puramente que, nessa cultura, o olhar pela janela “seja ausente”, assim como a perspectiva, na acepção florentiniana do termo. Importa, antes, interrogar-se acerca dos motivos que ocasionaram essa diferença, bem como acerca das

premissas que regeram a organização e o controle social do olhar na cultura oriental. Obviamente, tal como em outras culturas, há janelas também no mundo árabe, mas é necessário examinar em que consiste a especificidade da janela oriental em relação a outras. Mas, neste contexto, poderemos tão somente diferenciar alguns aspectos. Teremos que nos contentar em identificar sintomas que nos permitem formular, acerca do olho, da janela e do horizonte, questões semelhantes às aquelas que se colocam para a modernidade ocidental. Contudo, a tarefa de apresentar respostas para tais perguntas deverá ser deixada ao cuidado de especialistas, que conheçam tanto mais a cultura islâmica quanto é necessário para se poder desdobrar o espectro semântico das interpretações simbólicas da janela e suas encenações de luz. A mudança de perspectiva que propomos, contanto que ela faça sentido, tem assim a tarefa de tentar compreender ambas as culturas, como cada uma se apresenta para si, a fim de desenvolver um diálogo até então pouco habitual.

Partamos mais uma vez do olhar através da janela do início dos tempos modernos, para melhor demarcar o ponto de partida da reflexão que se segue. O olhar ocidental dirige-se às imagens que ele busca para além da janela. Esse princípio conduziu a um mal-entendido revelador quando, por volta de 1500, um pintor alemão representou dois árabes (ou dois turcos) contemplando o mundo através de uma janela (Fig. 4). Eles encarnam, no *Pfullendorfer Altar* da Staatsgalerie de Stuttgart, dois profetas do Antigo Testamento que, adornados com turbantes orientais, mostram-se diante de uma janela aberta, como era típico na cultura ocidental. A visibilidade do mundo origina-se aqui de um olhar que se lança do interior para o exterior. O vínculo entre o interior e o exterior é direto e aberto, pois se aplica apenas ao olhar e não ao corpo daquele que olha; este permanece “no interior”, enquanto o olhar contempla o mundo como um “mundo exterior”, do qual o mesmo olhar se apropria.

No mundo islâmico, uma *tela* é construída neste limite, tela de janela que se torna suporte para a criação artística. Se essa tela é transparente, não o é para o *olhar* – pelo menos não em princípio –, mas sim para a *luz*, por meio da qual também se inverte a direção entre interior e exterior. As janelas certamente estão sempre presentes para permitir que a luz adentre no espaço interior, mas aqui acontece

algo diferente. Pois, no espaço da habitação árabe, deparamo-nos com uma verdadeira encenação da luz, que resguarda em si uma simbologia própria. A luz sempre se origina do lado de fora, mas se introduz de modo muito singular no espaço interior, onde atrai para si o olhar dos habitantes, sem que estes avistem o exterior. É a *reflexão* da luz que, na cintilação e no reflexo, entra em cena por meio de seu ângulo de incidência e da geometria da tela da janela.

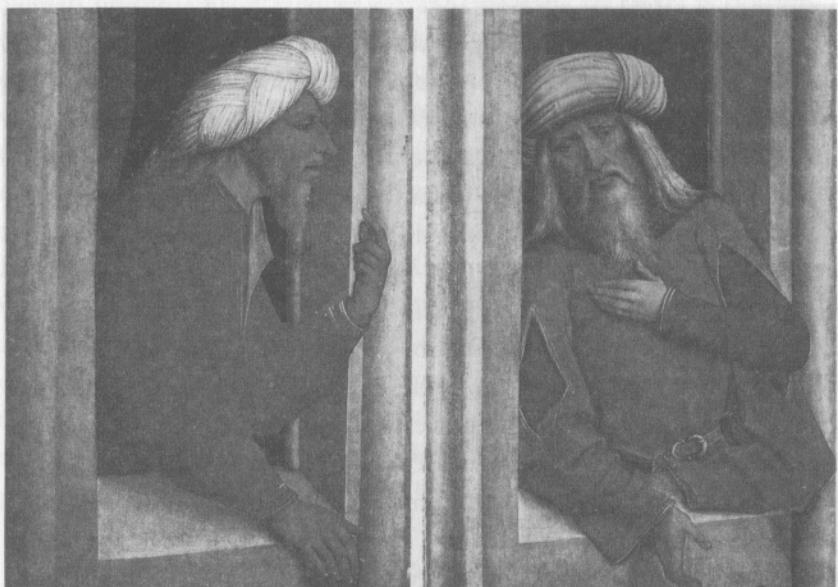


Figura 4 – Mestre do altar de Pfullendorf, *Profetas* (fim do século XV)
Staatsgalerie, Stuttgart

Em geral, a janela é grelhada a fim de operar uma separação entre o interior e o exterior, separação que delimita também a fronteira entre a esfera privada e a pública. Os moradores permanecem invisíveis para a rua, enquanto estes são capazes de observar de casa, sem serem vistos, o que se passa lá fora. A luz penetra no espaço interno através da janela, como que através de um filtro denso. No interior, a tela da janela produz um motivo em reflexo, que se desloca lentamente no ambiente com a luz do dia e sua alteração. Segundo Alhazen, a luz somente circula pelo mundo por intermédio dos raios que ela mesma emite; a tela geométrica submete a essa luz uma ordenação

secundária que a torna mensurável e atrai o olhar em sua direção. O olhar vislumbra um motivo geométrico, formado tanto pela tela da janela quanto pela luz, que interagem estreitamente para esse efeito. Falar de perspectiva aqui somente seria possível no sentido da ótica árabe: uma perspectiva da luz transponde a fronteira da janela para passar ao interior, onde então a luz deixa-se regular pela geometria da decoração da janela, mas sem com isso suscitar “imagens”, no sentido que habitualmente atribuímos a esse termo. A luz atua, assim, de modo ainda mais puro e mais abstrato do que no mundo exterior, onde está misturada a cores e submetida às formas das coisas. A delimitação da luz pela tela desfaz a união entre os “raios de luz” e os “raios do olhar”. Tal delimitação da luz libera na cintilação do reflexo, restituindo-lhe sua essência própria.

Se entendemos a perspectiva como uma forma simbólica, então a ausência de perspectiva deve ser igualmente considerada uma forma simbólica. No entanto, falar de uma “ausência” da perspectiva significaria apreender a perspectiva como uma condição fundamental que somente poderia ou estar dada ou justamente faltar. Mas, de fato, a perspectiva é uma convenção embasada em uma construção teórica motivada por objetivos e expectativas fáceis de descrever. Quanto a uma antiperspectiva, esta pressupõe, em contrapartida, a existência da forma específica da perspectiva dos primórdios da era moderna. Analisar a perspectiva como uma forma cultural ou simbólica só pode fazer sentido se compreendemos também outras maneiras de direcionar o olhar, segundo regras intrínsecas, e se reconhecemos a forma simbólica do olhar e da representação como uma constante universal da história cultural. No islã, a luz poderia ser considerada uma forma simbólica como tal: ela não é suscitada na visão humana, mas elaborada por intermédio da decoração, que filtra e regula a luz. A janela, com seu motivo geométrico, possibilita assim que a própria luz entre em cena como forma simbólica.

O egípcio Hassan Fathy, que defendia uma modernidade islâmica em arquitetura, referia-se a uma tal forma simbólica quando examinava o muxarabi (*macharabiyah*). Trata-se de uma antiga forma de janela que adornava também as varandas das casas. Ela se caracteriza por uma tela de treliça de madeira (*a wooden latticework screen*, conforme a expressão do autor) cuja decoração deu origem ao termo usado para designar esse tipo de janela. Tal circunstância

é relevante, pois a partir disso a ênfase recai sobre a *janela como tela de luz*, à diferença da *janela como abertura*. Fathy queria fazer reviver na arquitetura do pós-guerra essa forma da janela à qual ele havia dedicado sua *Fábula da Macharabiyya* (STEELE, 1997, p. 84ss.). Nesse texto, Fathy propõe que uma tela de janela desse tipo, que combina luz e sombra, impede o ofuscamento pela luz do sol e dissolve a superfície da parede no espaço interno, na medida em que aí se projetam motivos que continuamente se alteram conforme a luz do dia. Até a altura dos olhos, o desenho do motivo deve ser denso e composto de pequenos elementos. Acima, as aberturas podem ser mais largas e mais abertas, a fim de permitir que a luz penetre no ambiente em maior amplitude. Como na *camera obscura*, tem-se um espetáculo de luz que entra em cena aqui por meio da tela difusora. Além de resguardar o espaço privado, esse tipo de janela tem também a vantagem de permitir uma melhor circulação do ar.

Em uma entrevista concedida em 1974, Fathy afirmou que a arquitetura árabe orienta-se do interior para o exterior; seria uma arquitetura dos espaços interiores e não uma arquitetura de paredes (STEELE, 1997, p. 12). No entanto, também é evidente que os espaços interiores são completamente regidos pela luz que neles se introduz a partir do exterior. Em um vilarejo próximo a Luxor, que Fathy construiu com tijolos de barro, ele criou, através da decoração da tela da janela, um motivo pleno de vivacidade em suas composições de luz e sombra; o motivo se introduz através da janela e, com a luz do dia, move-se lentamente sobre as paredes e o chão, formando ângulos sempre diferenciados com a janela e arquitetura (STEELE, 1997, p. 84) (Fig. 5). A própria luz torna-se aqui um tema da geometria. Ela se destaca do suporte material que consiste na tela da janela e circula livremente no espaço habitável, em refrações cambiantes e ângulos variados. Deparamo-nos nisso com a forma simbólica em sua mais densa expressão. Dizendo de um modo que pode soar paradoxal, mas que é, todavia, adequado: a janela é direcionada para o interior, em vez de atrair o olhar para o exterior. Apresenta-se, de fato, uma janela de luz, em vez de uma janela do olhar, pois ela dá uma forma à luz através do motivo da tela, uma forma que se constitui somente no interior da casa, ou seja, a luz precisa desse espaço interior e de sua superfície escura para aparecer. O espaço construído recua por

trás desse jogo de trilhamentos luminosos. Ele se torna uma cena sob a “direção da luz”, a que tanto nos referimos. A direção da luz acontece aqui num sentido bastante especial: a luz “entra em cena” como uma potência cósmica, uma vez que percorre o espaço interior ao ritmo das horas do dia.

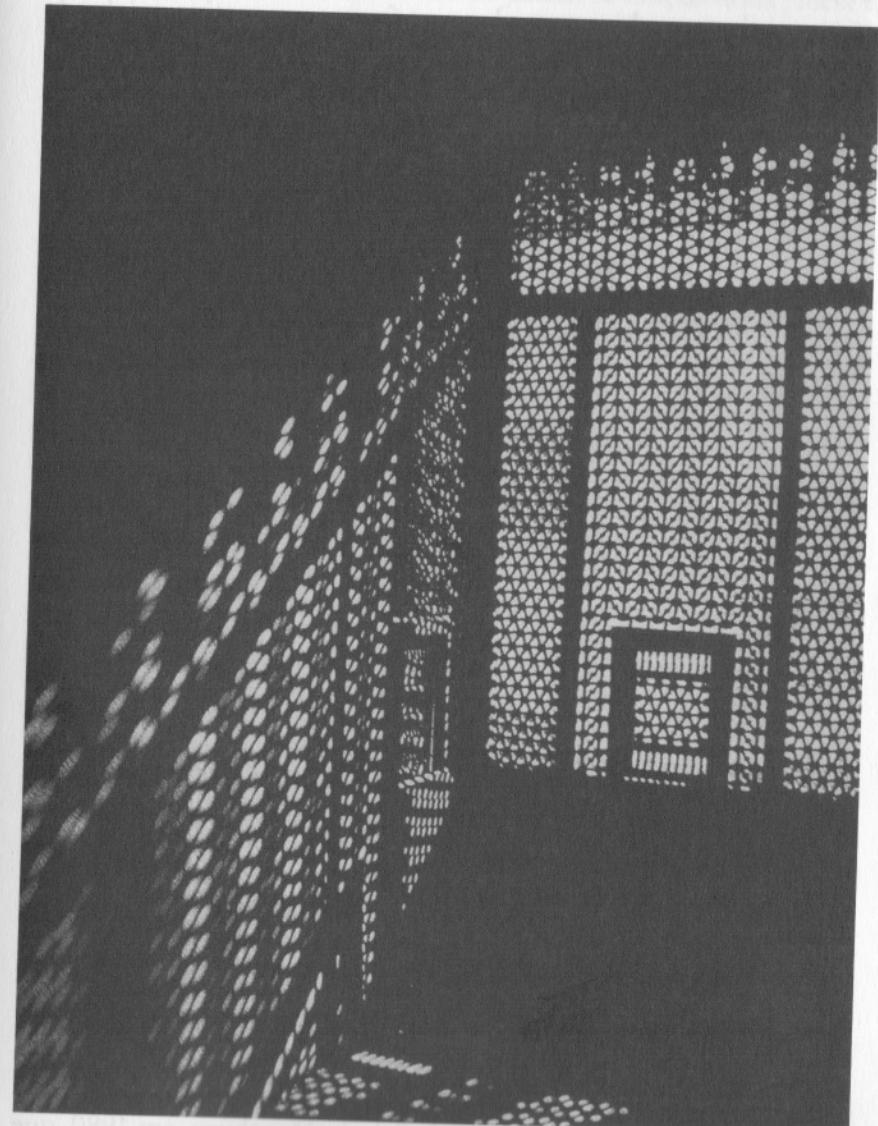


Figura 5 – Hassan Fathy, *Interior*, c. 1950
Gourna, próximo a Luxor

Essa “práxis da janela” apresenta origens remotas na história da arquitetura islâmica. Ela pode ser vista em sua forma mais acabada em um mausoléu islâmico construído em 1628, em Agra, ao sul de Nova Déhli. O motivo do muxarabi, ali executado em mármore, consiste numa estrutura geométrica rigorosa, inteiramente composta de círculos e raios; tal geometria usualmente aparece sobre superfícies, mas aqui ela se combina com a luz para formar um motivo redobrado que podemos ler duplamente (Fig. 6).

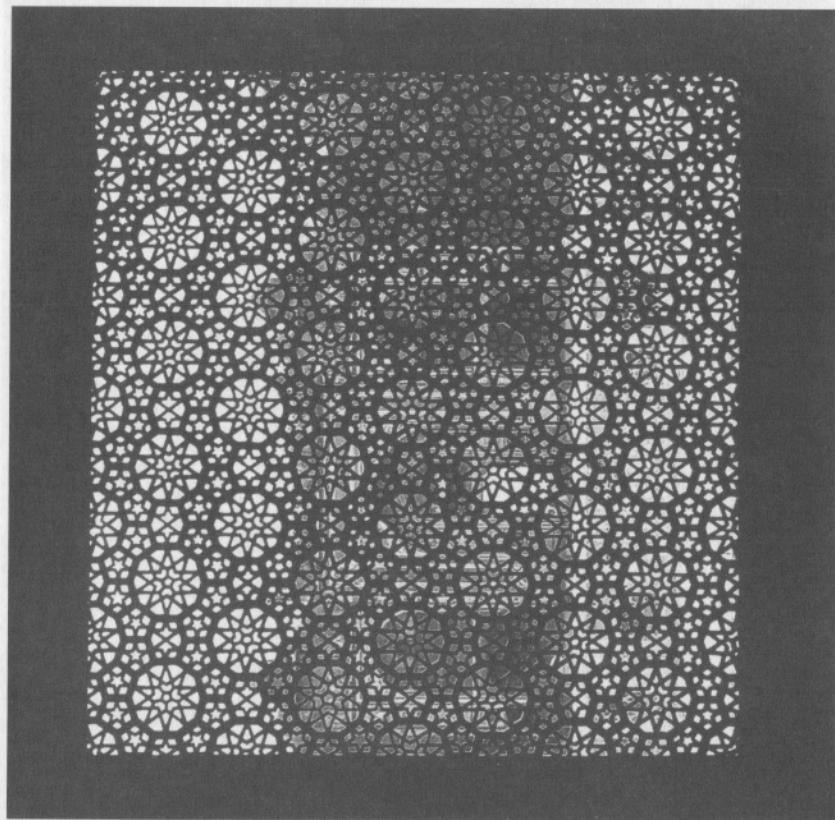


Figura 6 – Tumba de I'timad al-Daula, 1628
Tela de janela, Agra

Até a época contemporânea, a ideia do muxarabi marcou também o estilo das casas da população árabe rural. Em uma expressiva série de fotografias feita por Ursula Schulz-Dornburg, em 1980, que tematiza uma paisagem cultural atualmente extinta da região dos Dois

Rios,⁴ encontra-se a vista de uma casa camponesa iraquiana; a partir de um interior escuro, avista-se, através da entrada, o Rio Tigre que passa em frente à casa (Fig. 7). A cavidade em forma de gablete, onde se instalou a porta, repete-se acima numa janela de igual tamanho que se lhe sobrepõe, esta ilumina o ambiente e atrai nosso olhar com a luz que perpassa o tecido sóbrio da janela. A função dessa janela é simultaneamente prática e simbólica. De fato, apenas a porta permite olhar do lado de fora e é somente através da porta que se pode ver as imagens mutáveis do mundo externo. Diferentemente, a janela, que serve apenas para a iluminação do ambiente, purifica o olhar de toda imagem e o dirige para a luz pura que aparece por trás da grade escura da geometria entrelaçada.

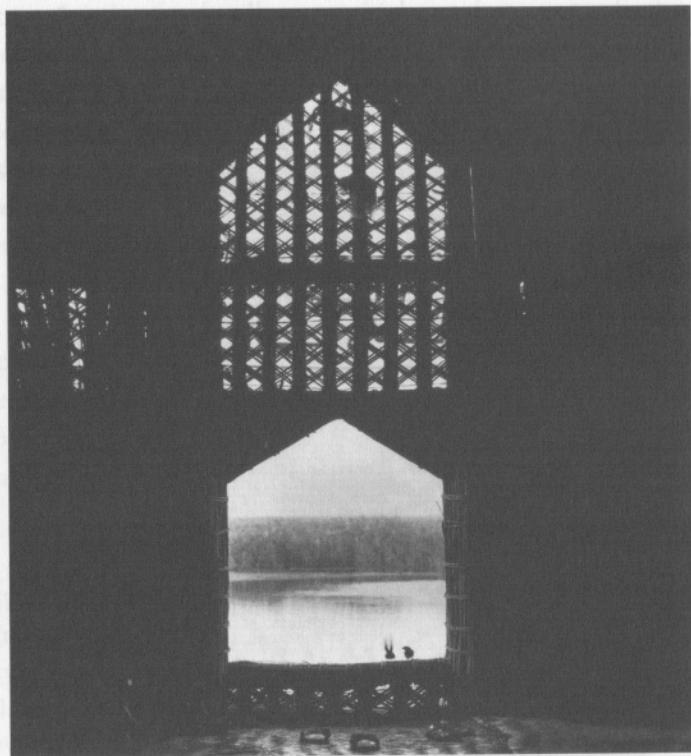


Figura 7 – Ursula Schulz-Dornburg, *Paisagens desaparecidas*, 1980-2002
Casa próxima ao Tigre

⁴ O Tigre e o Eufrates. (N.T.)

Numa exposição realizada em Londres, em 2003, dedicada ao tema do véu, a artista Henna Nadeem, residente na Inglaterra, apresentou fotos de expressão singular. Essas imagens capturam a vista sobre o bairro londrino Brick Lane, domicílio da artista, sempre através do filtro de uma espécie de muxarabi (Fig. 8). Com isso, as ruas e o mundo representado esquivam-se por completo a um olhar direto. Nossos olhos permanecem prisioneiros da tela sobreposta, cujas figuras geométricas nos impactam mais intensamente que tudo o que aparece atrás, de modo indistinto e turvo. A artista instaura assim um véu sobre as ruas de Londres, que, de alguma maneira, ela observa com os olhos de sua cultura de origem. Véu e tela remetem-se aqui reciprocamente. Ao mesmo tempo, nessa estratégia artística contemporânea ainda subjaz a memória de uma cultura visual em que a geometria, em diálogo com a luz, assumia uma presença mais potente do que as aparições contingentes das coisas (BAILEY; TAWADROS, 2003, p. 25).

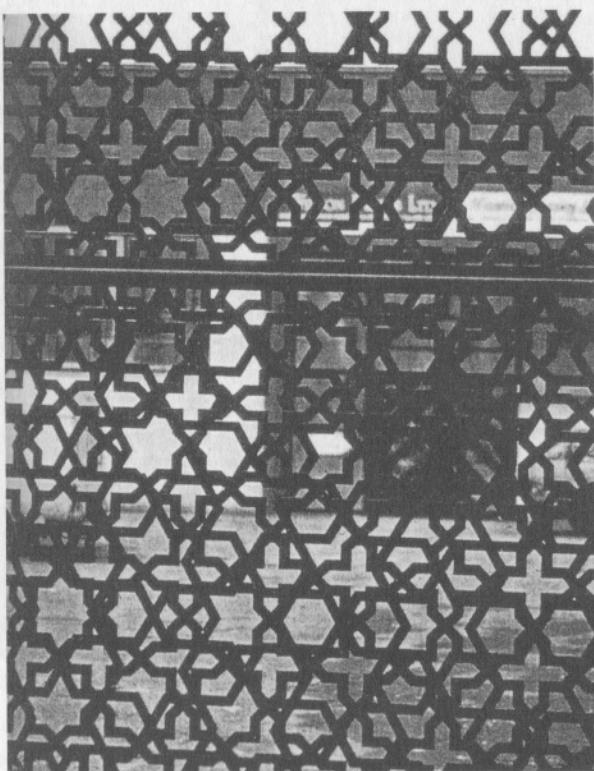


Figura 8 – Henna Nadeem, *Tela de janela*, 1997 (detalhe)

Para Fathy, o modernista da arquitetura egípcia, cada cultura é “uma reação específica do homem a seu meio ambiente. Ela testemunha o esforço constantemente renovado para encontrar novas respostas a nossas necessidades físicas e a nossos desejos espirituais” (STEELE, 1997, p. 84ss.). Nossa mudança de perspectiva entre o muxarabi e a janela ocidental pode assim somente ter por sentido compreender melhor ambas as culturas e suas especificidades, em vez de sublinhar uma vez mais o que as separa. Diferenciar é também uma ocasião de interpretar. Contudo, essa possibilidade pressupõe que não se considere a cultura ocidental como universal e que não se reduza outras culturas a um simples estatuto local. Vendo dessa perspectiva, a janela ocidental é igualmente um fenômeno local. O quadro moderno presta-se à interpretação dessa janela, uma vez que ela encontrou nele o seu emblema. De fato, o quadro fez do olhar através da janela o seu tema-chave: é o olhar curioso que explora o mundo em busca de imagens. O muxarabi, ao contrário, doma o olhar e o purifica de toda imagem sensível do mundo exterior, por meio de sua geometria rigorosa da luz interior. Em ambas as culturas, exterior e interior estabelecem relações tão diversas quanto aquelas entre o olhar e a luz. É evidente que, por trás disso, existem duas diferentes visões de mundo, que também atribuem um papel diferente ao sujeito. Num dos casos, o sujeito torna-se ativo pelo olhar, enquanto no outro, ele vivencia a luz – e, portanto, uma potência suprapessoal – como um espetáculo cósmico. Nesse sentido, não só a perspectiva, juntamente com a metáfora da janela, é uma forma simbólica da cultura ocidental, mas também o muxarabi, cujo tema central é o fenômeno da luz, é uma forma simbólica da cultura árabe.

Referências

- ALBERTI, L. B. *Zehn Bücher über die Baukunst*. M. Theuer (Ed.). Wien: Heller, 1912 (reed. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991).
- ALBERTI, L. B. *De la peinture/De pictura* (1453). Trad. J.-L. Schefer. Paris: Macula/Dédale, 1992. [A pintura. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.]
- AURENHAMMER, H. Malerei im Horizont von Rhetorik und Poesie. *Rhetorik* 24, 2005. p. 27-42.
- BAILEY, D. A.; TAWADROS, G. (Org.). *Veil. Veiling, Representation and Contemporary Art*. Cambridge Massachussets: MIT Press, 2003.

- BELTING, H. Der Blick durch das Fenster. Fernblick oder Innenraum. In: CORSEPIUS, K. (Org.). *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstsenschaft*. Festschrift für Peter Cornelius Claussen. Hildesheim: G. Olms, 2004.
- BELTING, H.; BELLINI, G. *Pietà, Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*. Frankfurt: Fischer, 1985.
- BELTING, H.; KRUSE, C. *Die Erfindung des Gemäldes*. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München: Hirmer, 1995.
- BRUSATI, C. *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- BRYSON, N. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. Londres: Macmillan Press, 1983.
- BRYSON, N. The Gaze in the Expanded Field. In: FOSTER, Hal (Org.). *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*. New York: The New Press, 1988.
- DELEUZE, G. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988. [A dobra: Leibniz e o barroco. Trad. Campinas. São Paulo: Papirus, 1991.]
- DESCARTES, R. De la Dioptrique. In: *Œuvres philosophiques*. F. Alquié (Ed.). t. I. Paris: Garnier Frères, 1963a.
- DESCARTES, R. Discours de la méthode. In: *Œuvres philosophiques*. F. Alquié (Ed.). t. I. Paris: Garnier Frères, 1963b. [Discurso do método. Trad. Alan Neil Ditchfield. Petrópolis: Vozes, 2008.]
- DESCARTES, R. *Méditations métaphysiques. Objections et réponses suivies de quatre lettres*. J.-M. e M. Beyssade (Ed.). Paris, 1979. [Meditações metafísicas. Trad. Maria E. A. Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes: 2000.]
- EBERT-SCHIFFERER, S. (Org.). *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe L'œil Painting*. Washington: National Gallery of Art, 2002.
- ELKINS, J. *The Poetics of Perspective*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- FILARETE. *Filarete's Treatise on Architecture, Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino*. Ed. trad. John Spencer. New Haven: Yale University Press, 1965.
- FRIED, M. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980. [La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne. Trad. C. Brunet. Paris: Gallimard, 1990.]
- KEMP, W. Sehsucht. Die Engführung. In: BRANDES, Uta (Org.). *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*. Göttingen: Steidl, 1995.
- KOSCHORKE, A. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- LEIBNIZ, G. W. *Principes de la Philosophie ou Monadologie* (n. 7, 57). Éd. A. Robinet. Paris: PUF, 2001. [A monadologia e outros textos. Trad. Fernando Luiz B. G. e Souza. São Paulo: Hedra. 2009.]
- LEIBNIZ, G. W. *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison* (n. 4). A. Robinet (Ed.). Paris: PUF, 2001b. *A monadologia e outros textos* (inclui: *Princípios da Natureza e da Graça*). [Tradução de Fernando Luiz B. G. e Souza. São Paulo: Hedra. 2009.]
- STEELE, J. *An Architecture for People. The Complete Works of Hassan Fathy*. Londres: Thames et Hudson, 1997.
- VINCI, L. *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. A. Chasel (Ed.). München: Schirmer/Mosel, 1990.
- WU, H. *The Double Screen. Médium and Representation in Chinese Painting*. Londres: Reaktion, 1996.