

Representação e realidade: Intriga, paixão e crime no romance *Meu Nome é Vermelho*, de Orhan Pamuk

Representation and reality: Intrigue, passion and crime in the novel *My Name is Red*, by Orhan Pamuk

 Rafael Lopes de Sousa¹

 Álvaro Cardoso Gomes²

 Luiz Antônio Dias³

Resumo

Este artigo, de caráter interdisciplinar, tem como ponto de partida um diálogo entre a literatura, a histórias e as artes plásticas no romance *Meu Nome é Vermelho*, de Orhan Pamuk, com vistas a desvendar, num primeiro plano, as intrigas, paixões e mistérios que servem de estrutura para essa obra ficcional. Num segundo plano, é nosso intento mostrar a diferença entre os pintores ocidentais e os orientais, no que diz respeito à representação do homem, durante o Renascimento. Dessa perspectiva a pintura do Ocidente só fez sobrevalorizar a grandeza do indivíduo, enquanto que a do Oriente desprezava a representação da individualidade. Essa valorização do indivíduo terá como consequência a consolidação do modo de vida burguesa e, por extensão, o acúmulo de riqueza no Ocidente e o empobrecimento da economia e da cultura islâmica a partir do século XIX.

Palavras-chave: representação pictórica. Individualismo. Ocidente. Oriente. Renascimento.

Abstract

This interdisciplinary article has as its starting point a dialogue between literature, history and the plastic arts in the novel *My Name is Red*, by Orhan Pamuk, with a

¹ Professor do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro (UNISA/SP). Email: E-mail: canoeiros2008@gmail.com.

² Professor Titular da USP. Foi Coordenador do Mestrado Interdisciplinar da Universidade Santo Amaro (UNISA/SP). E-mail: alcgomes@uol.com.br.

³ Professor Departamento de História da PUC-SP e do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro (UNISA/SP). E-mail: luizhistoria@yahoo.com.br

view to unveiling the intrigues, passions and mysteries that serve as a structure for this fictional work. Secondly, we are trying to show the difference between Western and Oriental painters, as regards the representation of man, during the Renaissance. From this perspective, the painting of the West only overestimated the grandeur of the individual, while that of the East despised the representation of individuality. This valuation of the individual will have as consequence the consolidation of the bourgeois way of life and, by extension, the accumulation of wealth in the West and the impoverishment of the Islamic economy and culture of the XIX century.

Key words: pictorial representation. Individualism. West. East. Renaissance.

O romance, que justamente consagrou o escritor de nacionalidade turca, Orhan Pamuk, *Meu Nome é Vermelho*, inclusive, fazendo que merecesse o prêmio Nobel, impressiona não só pela complexa estrutura narrativa, pela fascinante reconstrução da Turquia do século XVI, mas, sobretudo, pelas reflexões que impõe sobre a questão da perspectiva, da representação dos seres humanos e do cenário na arte miniaturista oriental, em oposição à arte veneziana renascentista. A intrínseca riqueza visual da obra surpreende o leitor a cada página, na medida em que, sustentando essas disquisições de caráter artístico, a trama constrói-se, ao mesmo tempo, como uma bela história de amor e uma sombria história policial, com todos os ingredientes do gênero: os amantes separados por ironia do destino, o rival e o assassino, a vítima, as pistas deixadas pelo criminoso, e um detetive *malgré lui*, que se aplica a desvendar o crime. As complicações do caso amoroso – entre o Negro, que voltara a Istambul após doze anos de ausência, e a bela Shekure – e do assassinato do miniaturista da corte, são o suporte para as reflexões sobre a arte ou mesmo constituem o substrato humano que serve de embasamento para a compreensão não só da pintura, tal qual era praticada na Turquia do século XVI, como também dos complexos problemas políticos e religiosos ligados direta e indiretamente à questão da representação.

Resumindo o enredo do romance: para comemorar o primeiro milênio da Hégira (a fuga de Maomé para Meca), o sultão encomenda secretamente um livro de iluminuras que daria de presente para uma comitiva veneziana que iria visitá-lo. Ciente das dificuldades de seu pedido convoca a personagem conhecida por meu Tio, um respeitável pintor da corte, e explica-lhe que o livro, à semelhança de uma obra de arte, deveria trazer em cada uma de suas páginas o poder, a grandeza e a riqueza do Império Otomano. Tentando impressionar o doge de Veneza, o Sultão

ordena a confecção de miniaturas, contendo tudo que exalte sua glória, porém, exige que as iluminuras, ao invés de obedecerem às regras bidimensionais consagradas pela arte islâmica, fossem subvertidas pelo florescente estilo renascentista, considerada uma afronta ao Alcorão.

Arte, intriga, paixão e crime no enredo do livro

Já de início, convém apontar que *Meu Nome é Vermelho* tem um enredo policialesco, constituindo-se assim num dos maiores romances do gênero. Temos perseguição, mistérios, amor, ciúme, morte, inveja, vilões, heróis, e, é claro, a questão de um crime brutal que precisa ser desvendado no prazo máximo de três dias; do contrário o detetive, de nome Negro, pagará com a própria vida. Qualquer semelhança com o livro *O Nome da Rosa* não é mera coincidência. Nesse romance, lembramos que Umberto Eco, ao tratar de questões bibliófilas, serve-se de uma forma simples, a do romance policial tradicional, para conduzir a narrativa. No posfácio de sua obra, o escritor italiano observa o seguinte a respeito desse clássico gênero, quiçá criado por Edgar Allan Poe:

Não por acaso o livro se inicia como se fosse um romance policial (e continua iludindo o leitor ingênuo, até o final, de modo que o leitor ingênuo pode inclusive não perceber que se trata de um mistério em que se descobre pouca coisa, e o detetive acaba derrotado). [...] É que o romance policial representa uma história de conjectura em estado puro. Mas também um diagnóstico médico, uma pesquisa científica e uma indagação metafísica são casos de conjecturas (ECO, 2016, p. 578-579)

Meu Nome é Vermelho segue as passadas de Eco, porquanto igualmente se serve de um gênero tradicional, o policial, para tratar de questões sobre arte e civilizações. Ou seja, o enredo rocambolesco, permeado de aventuras, visa a difundir ideias estéticas. De acordo com D'angelo,

Meu Nome é Vermelho, de Orhan Pamuk (1998), é um dos romances mais revolucionários das últimas décadas. Mas não se trata de uma revolução gritada, manifesta, ideológica. É um romance absolutamente tradicional, no sentido de tecer um diálogo serrado com a tradição oriental. É revolucionário porque faz evoluir o romance para uma teoria da estética ficcionalizada (2016, p. 265).

Para além da trama policial, portanto, os romances de ambos caracterizam com riqueza de detalhes as vicissitudes de um mundo prestes a desaparecer. Daí a

tentativa de preservar a pureza cultural, artística e filosófica de cada época. O romance de Eco evoca o desmoronamento da Idade Média com uma descrição minuciosa da decadência moral da Igreja e de seus segredos seculares. O romance de Pamuk, por sua vez, destaca o esgotamento da cultura difundida pelo império Otomano e apresenta a emergência dos saberes renascentistas esmiuçando os detalhes, diferenças e preferências estilísticas da arte e da cultura Ocidental e Oriental.

A abertura do livro de Pamuk apresenta um narrador bem familiar ao público leitor brasileiro: “Eu sou um cadáver”. Por essa abertura narrativa é possível supor que Pamuk tenha estabelecido contato com o mais conhecido e falante defunto da literatura de língua portuguesa, nosso Brás Cubas, um “autor defunto”, segundo o narrador de Machado de Assis. Um dos objetivos perseguidos pelo livro é o de desvendar os mistérios que guarda esse cadáver. O enredo elenca quatro suspeitos principais, todos eles miniaturistas e uma única e misteriosa pista deixada pelo assassino, um cavalo de estranhas narinas desenhado no corpo da vítima. Convocado para assumir as investigações, o “detetive” Negro Efêndi logo se vê pressionado pelo pouco tempo que tem para apontar o assassino. Resolve, então, dividir as suas hipóteses em três linhas principais de investigação: rivalidade profissional, crime passional ou atentado terrorista. Em meio a esse mistério a ser desvendado, Negro Efêndi busca ainda despertar a atenção de Shekure, o grande amor de sua vida. A história dos dois gira em torno de encontros e desencontros; desenvolve-se paralelamente e cativa o leitor para o enredo de um amor difícil de ser realizado em virtude das circunstâncias adversas e dos sortilégios da vida que teima em conspirar contra os apaixonados, conforme podemos depreender no testemunho de cada um dos personagens, como nesta passagem da obra:

Negro Efêndi: - Nos meus anos de exílio, pensei muitas vezes na dívida profunda que eu tinha para com Shekure e o meu amor infeliz por ela, com a minha ingenuidade infantil, eu não tinha a menor dúvida de que minha paixão era correspondida e, cheio de segurança, via o mundo como um lugar invejável. (PAMUK, 2007, p. 53).

O sofrimento e as dificuldades de se materializar e revelar esse amor é assim relatado por Shekure:

Por que eu estava à minha janela quando Negro passou bem em frente, montando seu cavalo branco? Por que abri a janela nesse momento preciso e por que fiquei tanto tempo olhando para ele, através dos galhos

cobertos de neve do pé de romã? Não saberia lhe dizer. Ester tinha me informado, por intermédio de Hayire, que Negro ia passar por ali. É o que eu sabia, portanto. Eu tinha subido ao quarto em que se guarda a roupa para procurar uns lençóis no cesto. Esse quarto tem uma janela que dá para o pé de romã. Num repentino impulso, e no momento exato, empurrei os batentes da janela com toda a minha força, abrindo-a, e o sol invadiu bruscamente o aposento; então, eu ali na moldura da janela, nossos olhos se encontraram e o Negro me ofuscou tanto quanto o sol. Ele estava tão bonito! (PAMUK, 2007, p. 61).

Depois de doze anos longe de Istambul, sua terra natal, Negro retorna e encontra o grande amor de sua vida preso a uma antiga tradição: só pode ser declarada viúva quando seu marido, desaparecido durante uma batalha, for declarado morto por uma testemunha. A incerteza do retorno ou não de seu consorte desorganiza a vida material de Shekure e deixa uma dúvida cruel em seus pensamentos afetivos: devia essa mulher seguir adiante e realizar os seus desejos, ou obedecer à tradição e esperar por notícias de seu marido? Em meio a essas dúvidas, Shekure é constantemente assediada pelo cunhado Hassan, irmão do marido desaparecido. Ao perceber a situação de fragilidade e dificuldades em que vivia a mulher de seu irmão, mãe solteira de dois filhos, que vive de favores na casa de seu pai, Hassan não perde a oportunidade e inicia o flerte. Nesse jogo de reaproximação, o mais importante é resolver algumas pendências do passado e assim abrir espaço para aflorar antigos sentimentos que renovariam a cumplicidade de lado a lado, que são descritos por Shekure com um misto de interesse, piedade e raiva:

Com a ausência de meu marido, arrimo da casa, começaram as dificuldades. Mudamos para uma casa de aluguel [...] foram conosco o pai de meu marido, [...] e seu segundo filho [...]. Meu sogro, na idade em que estava, teve de voltar ao seu ofício de espelheiro, que ele havia abandonado quando o filho mais velho ficou rico na guerra. Meu cunhado Hassan, solteiro, trabalhava na alfândega, mas quando começou a trazer mais dinheiro para casa, começou a se considerar o dono de tudo. [...] E quando Hassan, que não tinha mais uma criada com quem se deitarem seu quarto, pôs-se a forçar a porta do meu, não soube mais o que fazer. [...] Aliás, analisando melhor a situação, eu teria perfeitamente podido fazer amor com Hassan, que achava mais humano e mais inteligente que meu marido e que na verdade, morria de paixão por mim. [...] A melhor solução para meu sogro e para Hassan era que eu me casasse com este, mas para isso acontecer era preciso, antes de mais nada, arranjar umas testemunhas que convencessem o juiz da morte de meu marido. [...] Fazendo um esforço, eu bem que poderia me apaixonar por Hassan. Ele é oito anos mais moço que meu marido e, quando este ainda conosco, Hassan era como um irmão para mim, o que nos aproxima naturalmente. Além disso, eu gostava dos seus modos despreziosos e apaixonados, do seu prazer em brincar com meus filhos e daquele seu ar melancólico quando olhava para mim: é como se ele morresse de sede e eu fosse um sorvete de cereja

(PAMUK, 2007, p. 68-69).

O momento da reaproximação entre Hassan e Shekure coincide com as investigações que Negro começara a fazer do assassinato de Elegante Efêndi. Negro havia partido de Istambul com um amor de juventude guardado no pensamento, agora que está de volta, precisa se dividir entre as tarefas das investigações e ver se ainda arruma tempo para recuperar o amor do passado. Afinal, desde que retornou à sua pátria, seus pensamentos estão presos por essas reminiscências. Mas, no meio do caminho, está Hassan, que disputa também a atenção de Shekure, após o prolongamento da ausência de seu marido. Pela natural proximidade que havia entre os dois, as investidas de Hassan são abertas, ostensivas e em algumas ocasiões desrespeitosas, enquanto os galanteios oferecidos por Negro são mais sutis e têm um tom romântico. O cerco que Shekure sofre dos dois personagens permite que se revelem os ingredientes da composição de um personagem que guarda os segredos e a rigidez dos costumes de uma sociedade com baixa tolerância às necessidades e opiniões do universo feminino.

O romance apresenta muitas vozes, sendo que duas pertencem a uma mesma pessoa: o assassino. Em algumas situações, sem revelar a identidade, ele assume a autoria do crime, em outras, não admite a culpa e guarda segredo de sua verdadeira identidade. Um enigma que desafia e prende o leitor até o desfecho e garante algumas páginas absolutamente inusitadas, apresentadas por personagens pouco convencionais como um *Cachorro*, uma *Árvore*, um *Cavalo*, o *Dinheiro*, a *Morte* e o *Vermelho*. Cada um deles, contando a sua história de maneira singular e envolvente. Destacamos algumas dessas singularidades em diversas passagens. Como esse lamento da *Árvore*:

Eu sou a *Árvore* e sou muito solitária [...]. Como árvore, não preciso fazer parte de nenhum livro. Mas como desenho de árvore, não ser uma página de livro me deixa tremendamente perturbada". (PAMUCK, 2007, p. 72).

Em outra passagem. *Dinheiro* expõe sua obscura proveniência e ilumina alguns aspectos das diferenças entre o mundo ocidental e oriental:

[...] antes de chegar aqui, passei dez dias na meia suja de um miserável aprendiz de sapateiro. Todo as noites o coitado dormia enumerando, em sua cama, todo o sem-fim de coisas que compraria comigo. [...] Sou falso. Sou de proveniência obscura, cunhado em Veneza com raspas de outras moedas e introduzido fraudulentamente aqui, como escudo otomano. [...] Deixe-me chamar-lhes a atenção para uma coisa muito esquisita: quando

esses infiéis venezianos pintam, é como se não estivessem fazendo uma pintura, mas na verdade produzindo o objeto que pintam! Já quando se trata de moeda, em vez de produzirem moeda verdadeira, produzem moeda falsa. (PAMUCK, 2007, p. 142-143).

Em outro diálogo de singular importância, o personagem *Cão* insinua que os motivos da decadência do Islã estão diretamente relacionados com o afastamento de seus concidadãos da palavra do profeta. Em suas palavras:

[...] Os cães falam para os que sabem ouvi-los. [...] A causa única da carestia, das epidemias e das derrotas militares está em que caímos sob a influência de deturpações do islã e esquecemos o islã do tempo de nosso Glorioso Profeta. [...] Nas terras dos francos infiéis, os tais europeus, todos os cães têm dono. Os coitados são acorrentados pelo pescoço como os mais vis escravos e levados a passear pelas ruas, sozinhos, um a um [...] os cachorros não podem andar uns com os outros, muito menos ainda cheirarem-se e se enrabarem. (PAMUK, 2007, p. 24,25 e 28).

Esta é uma história policialesca permeada por desventuras amorosas e muitas aulas de pintura e desenho, com descrição minuciosa das técnicas e estilo de cada artista. É também uma história de paciência e persistência que descreve a passagem do tempo para o artista, que fica invariavelmente cego no final da vida.

No capítulo que oferece nome ao romance, temos uma minuciosa descrição do nascimento da cor vermelha e mais uma vez aparecem as críticas do uso que o Ocidente faz das cores, sobretudo, o rubro para alcançar o resultado final de sua arte:

[...] silêncio! Ouçam o relato de meu maravilhoso nascimento, a origem do escarlata! Um mestre miniaturista, perito em pigmentos, esmagou bem miudi com um pilão, num almofariz, cochonilhas importadas de longinquas e tórridas paragens do Hindustão. Para cinco dracmas desse pó vermelho, preparou um dracma de saponária e meio [...] Ferveu a saponária num pote com três *okkas* de água, depois dissolveu no líquido a aventurina. Deixou fervendo o tempo de tomar um bom café e, enquanto saboreava, eu me impacientava, como um bebê que vai vir à luz! O café clareou-lhe a mente, seus olhos cintilavam como os de um *djim*. Ele com um pauzinho reservado para esse fim. Eu ia me tornar o autêntico vermelho-carmim, mas faltava-me ainda uma boa consistência, e a mistura não devia ferver nem de mais, nem de menos. [...] com a ponta do pauzinho, pôs uma gota na unha do polegar – qualquer outro dedo seria absolutamente inaceitável. Que êxtase ser vermelho! Pinteí graciosamente sua unha, sem nenhum escorrido: a consistência estava perfeita, mas ainda restavam sedimentos. Ele tirou a panela do fogo e passou o conteúdo num pano bem fino e bem limpo para me purificar mais ainda. [...] Na época a pintura dos europeus ainda não era uma verdadeira ameaça, salvo algum capricho excepcional e passageiro de um dos nossos sultões, e nossos mestres lendários acreditavam em seus métodos tão fervorosamente quanto Alá, considerando um desrespeito e uma vulgaridade o uso idiota que aqueles bárbaros das nuances de diversos vermelhos nas carnes e nos ferimentos à espada, e até num simples saco de pano, em suas pinturas infiéis. Só mesmo um bárbaro medroso, fraco e volúvel podia reunir vários vermelhos num manto

vermelho, diziam eles. E as sombras, acrescentavam, não passam de péssimas desculpas. De resto, só acreditávamos num único vermelho. (p. 246-247).

Representação e realidade

Com seu enredo policialesco, Pamuk trata, pois, da luta sem tréguas entre os artistas conservadores, que, ao tentarem preservar a tradição da pintura Oriental, rejeitam *in limine* o perspectivismo e o individualismo das figuras, e os pintores sacrílegos que buscam novas formas de expressão, baseadas na pintura Ocidental. O fragmento que segue, registra a fala do responsável pela elaboração do novo livro de miniaturas à personagem conhecida apenas como Assassino. Diálogo entre o Assassino e o Tio:

Acredite, nenhum dos mestres venezianos possui a poesia, a fé, a sensibilidade que você tem, nem a pureza, o brilho das suas cores. Mas os quadros deles são muito mais persuasivos, se aproximam mais da verdadeira vida. Em vez de pintar como do alto do minarete, de uma altura suficiente para desdenhar o que chamam de perspectiva, eles, ao contrário, se põem no nível da rua ou dentro do quarto de um príncipe, para pintar sua cama, suas cobertas, a escrivaninha, o espelho, seu leopardo, sua filha, suas moedas de ouro. Eles incluem tudo isso, como você sabe. Não fiquei seduzido, diga-se de passagem, com tudo o que eles fazem: essa maneira de querer reproduzir a qualquer preço o mundo tal como ele é me parece bastante mesquinha e me incomoda. Mas há tamanha sedução no resultado que obtêm com esse método! Porque eles pintam o que o olho vê exatamente como o olho vê. Sim, eles pintam o que vêem, enquanto nós pintamos o que contemplamos. Vendo as obras deles, qualquer um compreende que é somente por meio do estilo deles que sua fisionomia pode ser imortalizada. E não são apenas os alfaiates, os açougueiros, os soldados, os padres e os quitandeiros de Veneza que ficam fascinados com essa idéia, mas os de toda a Europa... Todos encomendarão seu retrato nesse estilo. Basta um olhar para uma dessas pinturas, e você também vai querer se ver assim, vai querer acreditar que você é diferente de todos os outros, um ser humano único, especial e singular. Ora pintar as pessoas, não como elas são percebidas pela mente, mas como são vistas pelo olho nu, pintar de acordo com o novo método proporciona essa possibilidade. Um dia, todo mundo pintará como eles. Quando se falar em pintar, será esse o sentido que a palavra terá. O palerma do alfaiate que não entende patavina da nossa arte também exigirá ser pintado assim, para poder acreditar, ao reconhecer a curva inconfundível do seu nariz, que ele não é um pobre coitado qualquer, mas um homem fora do comum (PAMUK, 2007, p. 225-226).

O narrador chama a atenção para a tópica da representação em pintura, tal como essa arte era entendida no mundo oriental e no mundo ocidental. Desse modo, estabelece um contraponto entre a idéia de pintura como *cosa mentale*, em que os seres e as coisas devem ser registrados na tela, como são percebidos pela

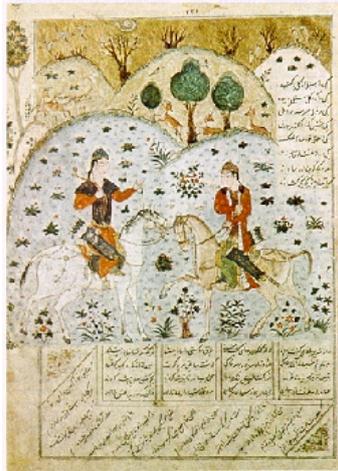
mente, e a idéia da pintura como mimese, em que os seres e objetos devem ser pintados conforme sejam percebidos pelos olhos. Esse confronto, levando em consideração duas técnicas pictóricas opostas, tem reflexos evidentemente em concepções de mundo distintas, que se embasam em posturas religiosas também distintas. O antirrealismo da pintura oriental leva-a a ignorar o perspectivismo (“pintar como do alto do minarete”) e a profundidade das cenas, o realismo na representação, o individualismo das figuras e, por conseguinte, o também individualismo dos objetos, que compõem apenas para compor a vida cotidiana. Nesse caso, podemos pensar num conceito platônico da pintura, na medida em que os artistas que são concebidos como imitadores buscam representar as pessoas de acordo com modelos eternos criados por Alá e que devem necessariamente servir de inspiração para os pintores. O resultado disso é que os seres humanos têm todos a mesma fisionomia e a importância deles, sua posição hierárquica na sociedade, só se dá pelo tamanho (como, aliás, também acontece na pintura românica medieval); os objetos arrumam-se por coordenação e a ignorância da perspectiva resulta do princípio de que o que se representa na tela deve corresponder necessariamente a seu modelo real e não à ilusão de ótica propiciada pelo olhar.

Ao tratar da arte românica medieval, Anold Hauser observa alguns aspectos que têm íntima relação com a arte oriental, entre eles, os seguintes:

As épocas da última época imperial, sobretudo da época constantiniana, antecipam já as características estilísticas essenciais da arte cristã primitiva: mostram a mesma inclinação para a espiritualização e a abstração; a mesma preferência pela forma plana, incorpórea, indefinida; o mesmo impulso para a frontalidade, a solenidade e a hierarquia; a mesma indiferença pela vida orgânica, vegetativa e vivente; a mesma falta de interesse pelo que é puramente característico, momentâneo e naturalista; em resumo: a mesma vontade artística anti-clássica, orientada para o espiritual em lugar do sensível (HAUSER, 1969, p. 169).

Algo equivalente é o que podemos ver na reprodução de algumas miniaturas representativas da arte turca, como as que vêm logo a seguir:

1 Miniatura turca otomana século XVI



2 Miniatura turca otomana século XVI



Turkish treasures/Tourism Magazine, Ankara, 1978

3 Os filhos de Adão



4 José e seus irmãos



Turkish treasures/Tourism Magazine, Ankara, 1978.

Nestas miniaturas do século XVI, observa-se a ausência da perspectiva, ou a presença do que se convencionou chamar de “perspectiva invertida”, “que representa a figura principal que está mais distanciada do espectador de um tamanho maior que as figuras secundárias do primeiro plano” (HAUSER, 1969, p. 170). Também se nota nelas a ausência de individualismo nas figuras, que não têm traços físicos diferenciados e ou fisionômicos próprios, mas coletivos. Segundo D’angelo,

A memória de Pamuk escolhe a história da miniatura e sua relação com a arte ocidental. Para o miniaturista do século XVI (o romance de Pamuk se

passa em 1591), a arte é “ver o mundo como ele é visto por Deus”, como diz um mestre da escola de Herat no romance. Por isso, não existiria originalidade, nem individualidade da obra artística. Para o pintor europeu, ao contrário, é a originalidade que faz a diferença, a assinatura da obra de arte, a individualidade que permite a variedade infinitamente humana da arte, e não um “defeito” do artista, como diria um personagem do romance (2016, p. 270).

Vale ainda a pena ressaltar a desproporcionalidade na representação dos seres (evidentemente para indicar a hierarquia) e o uso dos objetos e da natureza, representados esquematicamente e que funcionam apenas como elementos decorativos. No caso, falta a eles a visão “individual”, pois as

[...] imagens naturais são tópicos inalteráveis, rígidos, sem variedade pessoal e sem intimidade [...] e terminam finalmente, por converter-se em fórmulas vazias por completo e meramente convencionais (HAUSER, 1969, p. 303).

Não bastasse essa tendência antimimética da arte oriental turca, ainda vale a pena salientar o seu caráter elitista, tanto na representação dos objetos e cenas, quanto na representação dos seres, na medida em que o que se registra nas pinturas são somente cenas especiais – celebrações de efemérides, de acontecimentos excepcionais e de figuras gradas da nobreza: os heróis clássicos H’srev e Shirin (fig. 1), o sultão Murat III (fig. 2), Adão e Eva no Paraíso (fig. 3) e José com seu pai Jacó (fig. 4). Não se admite, como acontece na arte ocidental renascentista, a representação de cenas do cotidiano, como o quarto de um príncipe, em que o pintor se aproveita para “pintar sua cama, suas cobertas, a escrivaninha, o espelho, seu leopardo, sua filha, suas moedas de ouro”. Na pintura ocidental, ao contrário, se o nobre, membro da elite, é pintado, o pintor dá destaque aos traços fisionômicos, como acontece, por exemplo, no retrato de Leão X (1518), pintado por Rafael (1483-1520).

Neste caso, além de apontar minuciosamente os detalhes do cenário, as roupagens, com suas texturas e coloridos, os móveis, o livro, a lupa, os adereços, o pintor não deixa de destacar a singularidade das figuras, cada uma com seus traços distintivos, seus gestos e suas peculiaridades. Assim, o papa, em primeiro plano, é gordo e tem o rosto envelhecido, amarelado, em comparação com os jovens que o acompanham, cuja aparência mais saudável é ressaltada. O pintor realiza o que a personagem o Tio descreve em outro momento da narrativa de *Meu Nome é*

Vermelho: a particularização da figura, a individualidade e singularidade do(s) retratado(s):

O mestre italiano tinha pintado o nobre veneziano de tal maneira que dava para saber imediatamente de que grão-senhor se tratava. Se você nunca tinha visto o personagem e lhe pedissem para descobri-lo na multidão, você poderia identifica-lo, graças ao quadro, no meio de milhares de outros. Os pintores italianos descobriam métodos e técnicas para distinguir qualquer pessoa de outra, não graças às suas vestimentas e às suas medalhas, mas pela forma do seu rosto. Eles chamam isso fazer um retrato (PAMUK, 2007, p. 44).

Em outros momentos, os pintores renascentistas também pintavam por encomenda, tendo a liberdade de pintar não um nobre, mas um mercador, como acontece com o “Casal Arnolfini”, de Van Eyck, em que se representa um casal de burgueses na intimidade de um quarto, rodeados de objetos do cotidiano, que servem para lhes indiciar a riqueza, como o vasto leito, as frutas tropicais, o lustre dourado, as ricas roupas do homem e da mulher. E, acima de tudo, o que se representa é o ser humano em sua subjetividade, “o homem torna-se *indivíduo* espiritual e tem consciência deste novo estado” (o grifo é do autor) (BURCKHARDT, 1973, p. 107). Mas, se a representação do cotidiano é negativa, do ponto de vista dos artistas orientais, um pintor veneziano pode se rebaixar ainda mais ao pintar “açougueiros, os soldados, os padres e os quitandeiros”, que nada entendem de pintura, mas que sabem que, tendo o privilégio de ser pintado desse modo, têm a grande chance de serem imortalizados, porque se tornam seres individualizados. Ou ainda, têm a atenção chamada para sua situação dentro da sociedade, na medida em que, segundo Francastel, figuras de corpo inteiro visam a representar a função especial e única do homem na sociedade (1973, p. 49). Assim, conclui o narrador,

[...] todos encomendarão seu retrato nesse estilo. Basta um olhar para uma dessas pinturas, e você também vai querer se ver assim, vai querer acreditar que você é diferente de todos os outros, um ser humano único, especial e singular (PAMUK, 2007, p. 44).

Essa concepção de pintura, da perspectiva do Islã e de acordo com os princípios muçulmanos, significa uma blasfêmia, porquanto isolar a figura de um relato e dar-lhe individualidade implica não só a idolatria na representação, como também a idolatria blasfema de o homem querer rivalizar com a divindade, criando seres individualizados, diferenciados, em vez de seguir o modelo ditado pela tradição e, por conseguinte, por Deus. É sobre isso que se manifesta uma árvore,

um dos narradores do romance de Pamuk que, pintada isoladamente, consegue ver idolatria no projeto do artista que a pintou:

[...] eu me digo que, se não sirvo para ilustrar um relato, os idólatras e os infiéis vão pendurar meu desenho numa parede e se prosternar diante de mim para me adorar (PAMUK, 2007, p. 72).

O mesmo se pode dizer do Sultão, cujo retrato será pintado: ele teme que a representação da sua figura isolada de um contexto provoque a idolatria:

[...] se tento imaginar uma imagem que não seja a ilustração de uma história, percebo que, ao fim, ela se tornará um falso ídolo. Porque como não é possível acreditar numa história ausente, acabaremos naturalmente acreditando na imagem mesmo (PAMUK, 2007, p. 150).

A oposição entre duas concepções diferentes de arte é que se tornará o centro da disputa do romance entre os pintores tradicionalistas e os pintores contraventores, os primeiros querendo preservar a todo custo um tipo de pintura que tem íntima relação com os princípios do Islã e os outros querendo introduzir novidades que não só depõem contra a pintura islâmica, como também provocam um abalo nas relações entre arte pictórica e a cultura do Islã:

Esse desejo amedrontou-o, porque ele logo percebeu que a paixão pelo retrato acarretaria o fim da pintura do islã, a pintura cujos modelos, perfeitos e irretocáveis, haviam sido estabelecidos pelos antigos mestres do Herat. “Era como se eu tivesse o desejo de me distinguir dos outros, de ser diferente de todos, de me sentir único”, disse-me. Meu Tio sentia-se irresistivelmente atraído por aquilo mesmo que o aterrorizava, como o Diabo o acicatasse. “Era, como dizer, um desejo criminoso de se valorizar diante de Alá, de se acreditar importante, de se colocar, em poucas palavras, no centro do mundo” (PAMUK, 2007, p. 149).

Ora, essa reflexão da personagem Meu Tio é bem significativa, no sentido de ela revelar o contraste entre concepções de arte bem distintas: a do Ocidente a do Oriente, aquela, já refletindo, em pleno século XVI, o crescimento do individualismo, e esta, em nome de uma tradição islâmica, ignorando esse mesmo individualismo. É nessa oposição que talvez encontremos, no romance, não só um aspecto pictórico, informado por um princípio religioso digno de nota, mas também um problema cultural mais amplo e que terá amplas ressonâncias, explicando o porquê do grande desenvolvimento dos países europeus, com sua consequente entrada na modernidade, e o fechamento do mundo islâmico em sua Idade Média, em sua concepção anacrônica de arte. A valorização idólatra do indivíduo, na pintura

renascentista do Ocidente, não só chamará a atenção para tudo aquilo que o homem fizer enquanto humano, mas também para a individualidade desse mesmo homem não mais visto como uma cópia degradada do modelo criado pela divindade. Distinguindo o ser humano da massa anônima não por seu status social, mas por seus méritos, a pintura do Ocidente só faz sobrevalorizar a sua grandeza, a sua orgulhosa iniciativa, que se manifestará, acima de tudo, nas grandes descobertas, na conquista de novos mundos, o que não se verificará na civilização islâmica que, depois de uma gloriosa ascensão, entrará, até os dias de hoje, numa franca decadência.

Meu Nome é Vermelho é, enfim, um romance denso de ideias, com uma proposta inovadora de leitura que reúne com harmonia o gênero policial com o histórico, ficção e realidade, filosofia e religião. Carrega em suas páginas o conhecimento de causa do Corão e da cultura islâmica e sua relação de aproximação e distanciamento com a cultura ocidental. Não há contra-indicações à leitura de *Meu Nome é Vermelho*, mas certamente ela se dirige, especialmente, àqueles que têm fome de viver a alteridade.

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar Editor.

BURUMA, Ian; MARGALIT, Avishai. **Ocidentalismo**: o Ocidente aos olhos dos seus inimigos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

D'ANGELO, Biagio. O Puro Impuro. Variações sobre *Meu Nome é Vermelho*, de Orhan Pamuk. **Organon**, Porto Alegre, v. 31, n. 61, p. 261-272, jul/dez. 2016.

BURCKHARDT, Jacob. **O Renascimento Italiano**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

ECO, Umberto. **O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

HAUSER, Arnold. **Historia Social de la literatura y el arte**, 2 vols, Madrid: Guadarrama, 1969.

PAMUK, Orhan. **Meu Nome é Vermelho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. **Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **O Medo dos Bárbaros: para além do choque das civilizações**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.