

1. Tapete de Arraiolos: caracterização e história

O tapete de Arraiolos assume um papel de relevo entre as manifestações artísticas que compõem as artes ornamentais portuguesas, nomeadamente no que se refere aos bordados. E, para além da beleza dos seus exemplares mais antigos, há à sua volta uma aura de mistério no que concerne às suas origens, na medida em que não existe uma prova documental ou material que demonstre cabalmente quem fez os primeiros tapetes de Arraiolos e em que período da história.

Uma dos maiores problemas quando se estuda o tapete de Arraiolos é a escassa existência de datações precisas dos exemplares existentes. A essa realidade há ainda que aliar o uso que normalmente era dado aos tapetes de Arraiolos, o chão das casas, o que dificulta ainda mais que tapetes muito antigos cheguem aos nossos dias em bom estado de conservação. Actualmente existe uma forma de datação precisa, que consiste na análise química de uma amostra material de um exemplar. No entanto, os museus e coleccionadores que têm na sua posse os exemplares considerados mais antigos só muito esporadicamente têm levado a efeito esse procedimento. A análise às fibras de dois tapetes pertencentes ao Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra), no âmbito de uma tese de mestrado apresentada na Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa em 2007, é um desses poucos exemplos (fs. 1 e 2).¹ Posto isto, as datas que se atribuem geralmente aos tapetes de Arraiolos são as da sua provável época de execução. Raros são os tapetes a que foi atribuída uma provada datação. Que tenhamos conhecimento e sem contabilizar os poucos tapetes que recentemente possam ter sido alvo de análises químicas, a situação mantém-se praticamente igual a 1979, ano em que Fernanda Passos Leite afirmava só se conhecerem dois exemplares datados com precisão, na medida em que a data foi bordada nos tapetes aquando da sua execução. Um exemplar bordado a seda de 1764 (f. 3), pertencente à colecção da Casa dos Patudos, e um outro de 1752, pertencente a um coleccionador particular.² A maioria das outras datações de tapetes que se conhecem são atribuídas com base em critérios decorativos, sendo normalmente agrupados tipologicamente pelas épocas dos motivos, padrões ou cores e consoante a possibilidade de identificação de grupos criados por diferentes autores e épocas. Os exemplares mais antigos são datados do primeiro terço

¹ Cf. Rita Marques, *A história e técnica dos Tapetes de Arraiolos: estudo dos tapetes T – 763 e T – 764 (MNMC)*, 2007.

² Maria Fernanda Passos Leite, *Tapetes de Arraiolos In Catálogo de Exposição de Artes Decorativas Portuguesas*, 1979, p. 167.

do século XVII.³ Mas, como veremos neste capítulo, há documentos descobertos no final do século XX que atestam que já se faziam tapetes de Arraiolos no século XVI. Assim, não sendo suficientes os dados fornecidos pelos exemplares que chegaram até aos nossos dias para que se saiba desde quando se fazem tapetes de Arraiolos, temos que nos fundamentar nos documentos conhecidos. Durante muitos anos a referência documental mais antiga ao tapete de Arraiolos que se conhecia era de 1710, num inventário da Sé de Coimbra, onde na folha 68 se lia: “há hum tapete grande feito no Alentejo p.^a o choro que deo o Sr. Dom fr. Álvaro, este está na caza da obra.”⁴ Depois, em 1979, Fernanda Passos Leite, refere um documento de 1699, em que podia ler o seguinte: “...tapetes de Arrayollos a pagar 40 mil reis a vara...”⁵ Esta frase recuava a produção do tapete de Arraiolos para o final do século XVII, mas os tapetes apresentavam características decorativas aparentemente mais antigas. Daí que, quando em 1996, o historiador Jorge Fonseca publica referências documentais do século XVI ao tapete de Arraiolos que encontrou no Arquivo Municipal de Arraiolos, não foi um espanto para os estudiosos do assunto, antes uma confirmação do que há muito se pensava. Um documento de 1598, no Inventário de Catarina Rodrigues, mulher de João Lourenço, lavrador e morador na Herdade de Bolelos, termo de Arraiolos, diz o seguinte: “hum tapete da tera novo avalliado em dous mil reis”.⁶

Mas, a investigação de Jorge Fonseca, mais do que recuar a existência dos tapetes de Arraiolos até ao século XVI, mostra também a importância que a sua produção teve na vila ao longo de todo o século XVII. Entre 1573 e 1700, o referido historiador consultou 462 documentos de inventários pessoais ordenados pelos juizes de órfãos da vila à morte dos respectivos proprietários, tendo encontrado 148 referências a alcatifas e tapetes.⁷ Estes dados demonstram que os tapetes eram algo que assumia grande importância na vila no período em causa. Os indícios apresentados e as conclusões do autor segundo os dados recolhidos são que à época se tratava de uma produção local, centrada na vila de Arraiolos, senão mesmo exclusiva dela, e que tanto os artesão como os proprietários provinham de uma camada social média, sendo a confecção de tapetes

³ Teresa Pacheco Pereira, *A coleção e a exposição In O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 19.

⁴ Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: Tapetes de Arraiolos In Arte Portuguesa*, Volume I, 1951, p. 302.

⁵ Maria Fernanda Passos Leite, *Tapetes de Arraiolos In Catálogo de Exposição de Artes Decorativas Portuguesas*, 1979, p. 146.

⁶ Jorge Fonseca, *Tapetes de Arraiolos: novos elementos para a sua história In Almansor*, n.º 13, 1995-1996, p. 114.

⁷ Idem, *Ibidem*, p. 114.

“uma actividade de âmbito doméstico, desenvolvida por mulheres, complementar da actividade dos maridos, artesãos, comerciantes ou pequenos proprietários agrícolas.”⁸

Apesar da relevância destes documentos, a autoria e época dos primeiros tapetes de Arraiolos continua, no entanto, por decifrar, sendo possível que sejam anteriores a 1598. Entre demais hipóteses, as duas teses mais defendidas quanto à autoria dos primeiros tapetes de Arraiolos são as seguintes: a primeira defende que foram feitos em conventos alentejanos, já que grande parte dos tapetes mais antigos constavam de inventários conventuais.⁹ Já a segunda advoga que teriam sido famílias mouriscas que após a expulsão de mouros e judeus, em 1496, teriam migrado para Sul do território, historicamente mais tolerante a nível religioso, e se teriam fixado em Arraiolos e aí iniciado a produção de tapetes.¹⁰

Como se pode constatar, apesar da existência de alguns indícios, a origem do tapete de Arraiolos continua envolta em mais dúvidas do que certezas, às quais nos voltaremos a debruçar delongadamente mais à frente neste trabalho. De imediato, interessa que nos detenhamos nas características materiais, técnicas e decorativas do tapete de Arraiolos, já que nos parece ser esta a melhor forma de caracterizar este género de arte ornamental portuguesa.

A nível material os tapetes de Arraiolos eram feitos sobre tela de linho, estopa,¹¹ grossaria,¹² ou canhamão.¹³ Ou seja, tinham necessariamente que ser executados sobre uma tela feita num tecido forte para que fosse mais fácil contar os seus fios longitudinais e atravessados.¹⁴ Depois, a tela era bordada com fios de lã merina de várias cores através do ponto cruzado oblíquo, de forma a que todos os pontos, de forma sequencial, pudessem cobrir toda a área da tela em preenchimento do desenho previamente concebido, sendo as diferentes cores utilizadas a delinear os motivos e ornamentos esquematizados.

O ponto cruzado oblíquo (f. 4), conhecido hoje, em Portugal e não só, como ponto de Arraiolos, é uma variante do ponto de cruz, existente na Península Ibérica desde pelo menos o século XII e anteriormente conhecido como ponto de trança eslava, já que se

⁸ Jorge Fonseca, *Tapetes de Arraiolos: novos elementos para a sua história* In *Almansor*, n.º 13, 1995-1996, p. 116.

⁹ Cf. Sebastião Pessanha, *Tapetes de Arrayolos*, 1917.

¹⁰ Cf. Fernando Baptista de Oliveira, *História e Técnica dos Tapetes de Arraiolos*, 1973.

¹¹ Parte mais grosseira do linho, a qual se separa deste por meio do sedeiro, ou seja, as fibras curtas e grossas que são eliminadas na penteação do linho.

¹² Tecido ou estofo grosso de linho.

¹³ Tecido grosseiro de cânhamo; estopa de cânhamo.

¹⁴ Fernando Baptista de Oliveira, *Op. Cit.*, p. 19.

sabe ter sido utilizado por povos eslavos. Esta informação comprova-se pela existência de um fragmento de uma peça de linho na Catedral de Astorga (f. 5), em Espanha, datado do século XII e bordado nesse ponto característico (f. 6).¹⁵ No entanto, é de realçar que apesar de os tapetes de Arraiolos serem bordados na sua quase totalidade em ponto cruzado oblíquo, os contornos e os motivos mais curvilíneos e minuciosos do desenho nos tapetes mais antigos eram preenchidos em ponto de pé-de-flor (f. 7).

A lã utilizada para bordar os tapetes, depois da tosquia, era lavada, crameada,¹⁶ cardada,¹⁷ tingida e, por fim, fiada. O tingimento da lã consistia num dos mais importantes procedimentos. A policromia dos tapetes de Arraiolos tinha como base cinco corantes – índigo, pau-brasil, garança, lírio tintureiro e trovisco -, sendo de referir que a lã branca e a lã negra sem tingimento davam, obviamente, a cor natural da lã.¹⁸ As cores base da indústria arraiolense parecem ter sido sempre as mesmas, embora possivelmente tenham surgido mais alguns tons intermédios. Sebastião Pessanha enumera dezoito cores e tons que terão sido empregues desde os inícios do tapete de Arraiolos e que terão sido sempre aplicados – azul escuro; azul claro; azul pombinho; encarnado; cor-de-rosa; cor de carne; vermelho; roxo; cor-de-laranja; verde ferrete; verde médio; verde-claro; amarelo; amarelo-torrado; cor de palha; cor de pulga; castanho (cor natural da lã); branco.¹⁹

No que respeita ao esquema pré-decorativo dos tapetes de Arraiolos, Dordio Gomes, distinto pintor arraiolense, escreveu num jornal local, em 1917, o seguinte: “*tendo sido na sua primeira fase, reproduções quase exactas dos padrões da tapeçaria persa, não tardou a ir em pouco a pouco evolucionando para motivos de mera composição das próprias bordadoras. Para estas composições estendiam o canhamação ou pano a bordar sobre uma mesa, ou no chão se o tapete era de grandes dimensões. Marcavam-lhe o centro e dividiam-no em quartos rigorosamente iguais, por largos alinhavos, quartos que por sua vez eram cortados em diagonal, tudo isto a pontos certíssimos e do*

¹⁵ O fragmento existente na Catedral de Astorga é uma peça de linho com decoração em quadriculado, formada por filas de pequenos leões tendo no centro dos rectângulos um caprídeo. O tecido envolvia as relíquias que se encontravam no interior da imagem de Nossa Senhora da Majestade, escultura atribuída pelo professor Gomez Moreno ao século XII. A obra é feita com sedas vermelhas em ponto cruzado, pelo processo que actualmente se denomina de trança eslava. Cf. Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: Tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa*, Volume I, 1951, pp. 265-266.

¹⁶ Vocábulo de raiz popular, cramear é o acto de desfazer os nós da lã e extrair as impurezas agregadas após a sua lavagem.

¹⁷ Cardar é o acto de pentear ou desencardear.

¹⁸ Rita Marques, *A história e técnica dos Tapetes de Arraiolos: estudo dos tapetes T – 763 e T – 764 (MNMC)*, 2007, p. 11.

¹⁹ Sebastião Pessanha, *Tapetes de Arrayolos*, 1917, p. 26.

mesmo fiado dos bordados. Este fiado tem sido ultimamente substituído por simples linha de cor e tem por fim a contagem dos fios do tecido. Depois de assim dividido e contado, com um carvão ou com a mytológica pena de pato molhada em tinta, rabiscavam, fantasiando, fantasiando num destes quartos. Esboçado e bordado um dos quartos, os outros, se o desenho era simétrico, bordavam-se com relativa facilidade.”²⁰

Esta precisa descrição é esclarecedora, mas refere-se a um período em que a indústria arraiolense era marcadamente doméstica, popular e até algo inocente do ponto de vista artístico. Mas, como à frente neste estudo veremos, os tapetes de Arraiolos mais antigos eram desenhos eruditos, influenciados ou copiados de tapetes orientais. O cenário doméstico que Dordio Gomes nos apresenta refere-se ao desenho dos tapetes dos séculos XVIII e XIX, em que muitos desenhos surgiam da criatividade da própria bordadeira. Os tapetes do século XVII que chegaram aos nossos dias têm desenhos eruditos, influenciados ou copiados por desenhos de tapetes orientais e, por isso, certamente concebidos por pessoas que de alguma forma eram conhecedoras dos tapetes de nós realizados na Ásia. Mas, apesar da maior riqueza esquemática e decorativa dos mais antigos tapetes de Arraiolos, presume-se que tivessem sido esquematizados da mesma forma, desenhando-se primeiramente um quarto do tapete que depois era repetido nos outros três quartos, criando-se assim um desenho simétrico, ou aparentemente simétrico, já que em alguns exemplares não se confirma uma total simetria.

Segundo Fernando Baptista de Oliveira, nos tapetes de Arraiolos mais antigos, terão sido adoptados os princípios e regras básicas de esquematização do desenho e pré-decoração dos tapetes persas.²¹ Esta afirmação pode-se considerar correcta, embora não nos pareça que tenha havido total conhecimento dos fundamentos da esquematização e desenho dos tapetes orientais, as quais em muitos casos obedeciam a pressupostos simbólicos, religiosos e da cultura local, pelo que os tapetes de Arraiolos terão seguido somente os pressupostos formais. Embora obedecendo a princípios de esquematização, o tapete de Arraiolos não se sujeitou a normas de tradição ou oficinas, tratando-se aparentemente de um tipo de artesanato de livre aplicação.²² Esse facto explica, de alguma forma, as alterações decorativas que o tapete de Arraiolos foi manifestando ao longo da sua história, e fundamenta a primeira divisão tipológica que lhe foi atribuída

²⁰ Dordio Gomes *In O Povo de Arraiolos* de 8 de Março de 1917, n.º 14.

²¹ Fernando Baptista de Oliveira, *História e técnica dos Tapetes de Arraiolos*, 1973, p. 45.

²² Teresa Pacheco Pereira, *Tapetes de Arraiolos*, 1991, p. 116.

no início do século XX por José Pessanha, que dividiu os tapetes de Arraiolos por eruditos e populares,²³ fazendo nitidamente uma distinção entre os tapetes com desenho de influência oriental e os tapetes com desenhos criados pelas bordadeiras.

O tapete arraiolense era constituído por campo, o qual é composto por centro – alguns tapetes de Arraiolos podiam não ter centro -, fundo, barra – a maioria dos tapetes mais antigos tinham *gregas*²⁴ - e franja (f. 8). Outros não têm medalhão ou qualquer tipo de motivo central, mas quando o tinham as suas cores eram sempre iguais às da barra principal.

De uma forma lenta, a influência e presença dos motivos orientais nos tapetes de Arraiolos foi-se diluindo de forma gradual. Essa mudança começou a verificar-se de uma forma clara a partir do segundo quartel do século XVIII. Os motivos orientais mantêm-se na decoração dos tapetes de Arraiolos, mas deixam de ser a principal fonte de inspiração de quem os concebe.²⁵ A partir dessa altura, os tapetes de Arraiolos continuam a patentear nas suas decorações motivos orientais, mas muitas vezes estilizados e misturados com motivos com um cariz mais popular, próprio de uma indústria doméstica. Sebastião Pessanha, que dividiu a decoração dos tapetes de Arraiolos em três épocas decorativas - as quais enunciamos no texto dedicado à historiografia do tapete de Arraiolos -, considerou que, após a fase de decoração oriental, os dois primeiros terços do século XVIII foram a sua segunda época, “*o período florescente da indústria caseira em Arraiolos*”.²⁶ Segundo este autor, no primeiro quartel do século XVIII houve ainda tapetes que harmonizavam motivos orientais dispersos com motivos próprios do labor popular, mas a partir de 1720-1730, aproximadamente, e nos cinquenta anos que se seguiram, executaram-se os tapetes de Arraiolos mais vulgarmente conhecidos. Os motivos orientais desapareceram quase por completo e cederam lugar aos motivos dos estampados em voga na época e a composições ingénuas da própria bordadeira (f. 9).²⁷

O século XVIII foi o período áureo da produção doméstica. Foi, possivelmente, a época em que mais tapetes se produziram, mas começou a haver preocupações de índole económica por parte de quem fazia os tapetes que geraram um decréscimo da qualidade

²³ Cf. José Pessanha, *Tapetes de Arrayolos*, 1906.

²⁴ Pequenas barras utilizadas na decoração dos tapetes entre o campo e a barra principal e entre a barra principal e o limite do tapete.

²⁵ Maria Fernanda Passos Leite, *Tapetes de Arraiolos* In *Catálogo de Exposição de Artes Decorativas Portuguesas*, 1979, p. 162.

²⁶ Sebastião Pessanha, *O Povo de Arraiolos*, 15/10/1916.

²⁷ Idem, *Ibidem*.

artística e material. Para além das mudanças nos padrões e desenhos, as cores começam a ser mais pobres, o ponto já não era tão pequeno e minucioso, os tapetes têm menor densidade de pontos por metro quadrado,²⁸ e o canhamaço ou grossaria de estopa substituem o linho nas telas, procurando-se assim diminuir o custo da produção.²⁹ Apesar do decréscimo de qualidade que se iniciou neste período, a prolifera produção de tapetes demonstra uma actividade viva e notoriamente com muita procura, facto que levou à existência de muitas bordadeiras e à criação de uma indústria caseira que deu fama à vila de Arraiolos e em que todos os elementos da família, do mais novo ao mais velho, participavam, como se pode comprovar neste trecho escrito num jornal, em Janeiro de 1940, em referência a essa época: *“Noutros tempos havia famílias inteiras que se ocupavam do fabrico das lãs: - as mulheres fiavam e tingiam, os homens cardavam, os rapazes iam de cabeça em cabeça em busca do trovisco e do lírio, vegetais preciosos para a confecção dos amarelos e dos verdes. Então, todas as mulheres arraiolenses sabiam bordar, o que não quer dizer que todas fossem mestres de tapetes.”*³⁰

Quando se chega ao século XIX, o tapete de Arraiolos atravessava já um período de crise que se manifestou nas produções dessa centúria e no rumo que a indústria tomou (f. 10). Sebastião Pessanha criou mesmo uma divisão temporal balizada no último terço do século XVIII e na primeira metade do século XIX que apelidou de *“terceira época, a decadência da indústria”*.³¹ Este período caracteriza-se por um decréscimo de qualidade ao nível do desenho, motivos e materiais que aquele autor caracteriza desta forma: *“(…) decadência lenta que se inicia nos fins do século XVIII. Nos desenhos já nada resta dos preciosos motivos persas, nem mesmo das composições pitorescas em que a flora regional e a fauna doméstica tinham sempre larga representação: simples ramos de flores enormes, tirados já talvez dos debuxos de marcar procuram encher os monótonos fundos castanhos dos tapetes* (f. 11). *E com eles se parecem pouco com esses enxalmos pequeninos, de segunda época, todos cores vivas, que nos salões tiveram tanta voga. Os teares manuais, em que se teiam as grossarias, vão parando, batidos pela indústria mecânica; os velhos tapetes persas, outrora servindo de modelos,*

²⁸ *“Sob o ponto de vista técnico, a densidade do bordado de um tapete deve ser considerada mais valiosa quanto maior for o número dos seus pontos dentro de um decímetro quadrado. Uma grande densidade de pontos permite que se borde com mais precisão os ornatos, motivos e pormenores decorativos, tanto nos seus contornos como na sua matização.”* Cf. Fernando Baptista de Oliveira, *História e técnica dos Tapetes de Arraiolos*, 1973, p. 313.

²⁹ Sebastião Pessanha, *O Povo de Arraiolos*, 15/10/1916.

³⁰ *Brados do Alentejo*, 28/01/1940, Ano 10, n.º 471.

³¹ Sebastião Pessanha, *Tapetes de Arrayolos*, 1917, p. 10.

são arrancados às casas nobres, arruinadas, pela ganância dos antiquários; finam-se as últimas gerações de tintureiras e bordadoras. Tinha chegado - bem depressa – o fim desta linda indústria.”³²

Vários autores mencionam a decadência e crepúsculo vividos pelo tapete de Arraiolos no século XIX, mas poucos apresentam as causas. O historiador de arte José Augusto França diz que “os tapetes de Arraiolos entrariam em decadência em 1810 – reflexo do geral descalabro das indústrias provocado pelos desastres da Guerra Peninsular”.³³ Acreditamos que o cenário bélico possa ter contribuído para um decréscimo das indústrias artesanais em geral, mas parece-nos que o tapete de Arraiolos deve ter iniciado logo no século XVIII um processo de adulteração dos valores decorativos e materiais que causaram um decréscimo qualitativo. Maria José Mendonça, no sua publicação sobre o tapete de Arraiolos, referiu a crise de fornecimento e encarecimento do pau-brasil³⁴ que os fabricantes enfrentaram no início do século XIX e que levou a que, em Julho de 1807, tenham constituído um procurador que os representasse num requerimento realizado à Real Junta do Comércio para que esta fizesse cumprir a determinação dos contratadores de pau-brasil fornecerem os fabricantes de tapetes de Arraiolos.³⁵ Posto isto, Maria José Mendonça considera que os problemas criados pelos contratadores de pau-brasil levaram a que houvesse mudanças importantes na policromia, nomeadamente porque no campo dos tapetes começaram a surgir, a par da cor encarnada, tradicionalmente uma das mais utilizadas nessa zona dos tapetes (o azul escuro e o verde ferrete também eram utilizados no campo dos tapetes mais antigos), o azul, o vermelho e o castanho.³⁶ Segundo a autora, esta mudança na policromia, causada pelo problema do fornecimento de pau-brasil, contribui para um decréscimo qualitativo dos tapetes e é uma das causas da decadência da indústria, referindo ainda que em 1816 a vila tinha metade dos fabricantes que tinha em 1807.³⁷ Estes dados respeitantes aos fabricantes e a crise de fornecimento de pau-brasil são importantes e demonstram que o primeiro quartel do século XIX foi o período em que

³² Sebastião Pessanha, *O Povo de Arraiolos*, 15/10/1916.

³³ José Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. I, 1966, p. 195.

³⁴ O pau-brasil era determinante para a policromia dos tapetes arraiolenses. “Com o pau-brasil obtinha-se o encarnado, o rosa, a cor de carne, o vermelho e o roxo, servindo também na preparação do amarelo torrado e da cor de pulga (castanho).” Cf. Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: Tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa*, Volume I, 1951, p. 311.

³⁵ Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: Tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa*, Volume I, 1951, p. 305.

³⁶ *Idem, Ibidem*, p. 311.

³⁷ *Idem, Ibidem*, p. 311.

se iniciou um processo que quase levou a indústria à extinção, mas o processo crepuscular parece ter-se iniciado antes, no momento em que os propósitos lucrativos e o desconhecimento dos desenhos antigos por parte de quem fazia os tapetes passaram a sobrepor-se à qualidade dos desenhos e motivos e dos materiais utilizados, em meados do século XVIII.

O avanço decadente do artesanato arraiolense durante o século XIX foi tal que Sousa Viterbo, numa publicação de 1892, dizia o seguinte: “*não sabemos se em Arraiolos ainda se fazem tapetes. No caso afirmativo, esta indústria deve ter um carácter puramente caseiro e um consumo muito restrito.*”³⁸ Como se pode verificar pela afirmação deste autor, no final da centúria oitocentista, o estado da indústria arraiolense era próximo da completa extinção. As mestres arraiolenses da arte do tapete que em tempos recuados haviam sido numerosas, escasseavam nos finais do século XIX e inícios do século XX, como se constata neste trecho do pintor Dordio Gomes, em 1917, num jornal de Arraiolos: “*Uma das fecundas gerações que chegou até aos nossos dias, teve a sua última bordadora profissional em Maria Paula Rocha, falecida há precisamente oito anos, com 90 de idade, e que, com uma sua irmã mais nova, Mariana Emília Leitão, há mais tempo falecida, foram devotíssimas e mimosas bordadoras, a quem um pouco se deve o actual conhecimento da arte d'outras eras.*”³⁹

Em finais do século XIX, com a tradição dos tapetes de Arraiolos a passar uma fase moribunda, inicia-se um processo levado a cabo por alguns coleccionadores e apreciadores de arte da alta burguesia que veio a ser denominado de *ressurgimento do tapete de Arraiolos*. José Queiroz, um ilustre artista plástico e decorador da época, é incumbido, em 1897, de proceder à decoração da Casa do Poço Novo, em Lisboa, pertencente a um abastado burguês, tendo proposto que a respectiva sala de bilhar fosse decorada com bordados de Arraiolos.⁴⁰ Com este propósito José Queiroz foi várias vezes a Arraiolos, e apercebendo-se do estado lastimoso em que se encontrava a indústria, desenvolveu esforços para um ressurgimento. Exemplo desse interesse pela divulgação e gosto pelos tapetes de Arraiolos demonstrado por José Queiroz foi o facto de ele também ter decorado com tapetes de Arraiolos a biblioteca de Anselmo

³⁸ Sousa Viterbo, *Artes e artistas em Portugal: contribuições para a história das artes industriais portuguesas*, 1892, p. 82.

³⁹ Dordio Gomes, *O Povo de Arraiolos*, 8 de Março de 1917, n.º 14.

⁴⁰ *O Povo de Arraiolos*, 8 de Março de 1917.

Braamcamp Freire⁴¹, um fidalgo ribatejano e importante historiador que chegou a ser presidente da Câmara Municipal de Lisboa após a Implantação da República.

Logo a seguir, em 1900, o ensino do bordado arraiolense é introduzido na Casa Pia de Évora, onde por iniciativa de Henrique de Sá Nogueira, governador civil de Évora à época, é criada uma oficina de tapetes de Arraiolos.⁴² Instalada no edifício do extinto Convento Novo, junto à Porta de Aviz, a oficina funcionava mais como uma escola em que as alunas faziam todos os trabalhos, desde a lavagem das lãs até ao bordar dos tapetes. Só lhes faltava um tear para fazer as telas.⁴³ A abertura desta oficina inseriu-se numa tendência em voga no final da centúria oitocentista. Membros da alta burguesia, com propósitos de beneficência, criavam este género de instituições com o intuito de empregar jovens raparigas órfãs ou de extractos sociais muito pobres.⁴⁴ A abertura de uma oficina em Arraiolos, em 1916, enquadrou-se ainda no mesmo contexto de aliar a beneficência à preservação e à tentativa de ressurgimento do tapete de Arraiolos.

Mas o acontecimento mais importante, nesta fase que se denominou de *ressurgimento* do tapete de Arraiolos, foi uma exposição realizada em Lisboa, em 1917. Anos antes, em 1913, José Pessanha, coleccionador e estudioso do tapete de Arraiolos, apresentou uma proposta numa assembleia-geral dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga para que aí se realizasse uma exposição de tapetes de Arraiolos. No entanto, a exposição não se veio a realizar no museu, mas no Convento do Carmo, por iniciativa da revista *Terra Portuguesa* e somente em 1917.⁴⁵ Esta exposição, que teve o apoio da revista *Archeólogos Portuguezes*, permitiu que o público português tivesse pela primeira vez acesso a uma importante mostra de tapetes de Arraiolos.⁴⁶

Durante os três primeiros quartéis do século XX, o tapete de Arraiolos, continuou a ser produzido e houve uma melhoria em relação aos finais do século XIX, em que a indústria quase se extinguiu. Mas, apesar de se terem mantido alguns pressupostos essenciais, os desenhos, a qualidade dos materiais e os conhecimentos técnicos das bordadeiras foram perdendo qualidade e ficando cada vez mais distantes da tradição

⁴¹ *Brados do Alentejo*, 28 de Janeiro de 1940, Ano 10, n.º 471.

⁴² Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: Tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa*, Volume I, 1951, p. 314.

⁴³ Sebastião Pessanha, *Tapetes de Arrayolos*, 1917, p. 36.

⁴⁴ Teresa Pacheco Pereira, *A colecção e a exposição* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 19.

⁴⁵ Teresa Pacheco Pereira, *Tapetes de Arrayolos*, 1991, p. 16.

⁴⁶ É de referir que já tinha havido uma pequena exposição em 1882, também em Lisboa, na sequência da Exposição de Arte Ornamental de 1881, em Londres. Cf. Maria Fernanda Passos Leite, *Tapetes de Arraiolos* In catálogo de *Exposição de Artes Decorativas Portuguesas*, 1979, p. 145.

arraiolense dos primeiros séculos. Depois, quando se chegou ao último quartel do século XX, com a melhoria geral da qualidade de vida dos portugueses, deu-se uma maior procura de tapetes de Arraiolos, o que gerou o surgimento de várias fábricas produtoras. Mas a concorrência teve um efeito negativo, na medida em que se pautou pela diminuição qualitativa do produto, com os comerciantes a reduzirem o preço do metro quadrado e, por isso, a levarem a cabo estratégias de redução nos custos de produção que degradaram a qualidade técnica, material e decorativa dos tapetes. Esse processo de perda de qualidade de produção dos tapetes de Arraiolos foi causado por uma má visão estratégica de convivência com a concorrência por parte dos produtores, mas também, em muitos casos, por puro desconhecimento das tradições e história do bordado arraiolense, tendo-se, assim, iniciado um tipo de produção que visava exclusivamente o lucro.

Actualmente, o tapete de Arraiolos vive uma encruzilhada histórica. Do tapete de Arraiolos antigo pouco mais resta que o ponto cruzado oblíquo, o ponto de Arraiolos. Para além da fraca qualidade dos materiais empregues, os desenhos, preenchimento do fundo do tapete, barras, medalhões, motivos e cores actuais, nada têm que ver com a tradição do bordado arraiolense (f. 12). Podemos afirmar que actualmente se produzem tapetes com ponto de Arraiolos, mas, salvo raras excepções, há muito que se deixaram de produzir os originais tapetes de Arraiolos.

1.1 Historiografia dos tapetes de Arraiolos

Apesar de existirem tapetes de Arraiolos datados desde o primeiro quartel do século XVII, e vários exemplares se terem desde logo tornado conhecidos das classes com acesso à arte e cultura,⁴⁷ só no final do século XIX, quando a indústria já estava em decadência, é que os estudiosos lhes começaram a prestar atenção. Em finais do século XVIII, mais precisamente em 1787, o viajante inglês William Beckford passa por Arraiolos e faz referência à produção de tapetes, tendo chegado mesmo a comprar alguns, como se pode ler no seguinte trecho: *“Ha nesta villa fabrica de tapetes que daqui levão para outras terras do reyno (...) fiz um fornecimento de tapetes para a minha viagem, de padrões excêntricos e cores brilhantes, produto de uma manufactura nesta cidade que emprega cerca de trezentas pessoas (...) os meus tapetes são de utilidade essencial para protegerem os meus pés dos úmidos pavimentos. Espalhei-os todos em redor da minha cama e fazem um efeito de flamejante exotismo”*.⁴⁸ Mas esta importante menção não se pode incluir na historiografia dos tapetes de Arraiolos, a qual foi inaugurada por dois conhecidos críticos de arte da época, Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida. A descrição que este último autor faz da primitiva técnica dos tapetes de Arraiolos tornou-se mesmo uma referência clássica, presente em muitas publicações que se debruçam sobre a temática do bordado arraiolense: *“Os tapetes bordavam-se sobre trama de canhamação de estopa, que as tecedeiras locais faziam ao tear, co’o fio que as outras segregavam das rocas, à lareira, durante as noites do Inverno Alentejano. E d’egual preparo doméstico era a lã de bordar, que se tosquiava dos rebanhos n’uma hora, ia a lavar à ribeira n’outra, cardada apoz, e logo tinta e fiada, em longas estrigas das cores mais predilectas das bordadoras”*.⁴⁹

Depois, Sousa Viterbo, em duas publicações, uma de 1892 e outra de 1902, escreve resumidamente sobre os tapetes de Arraiolos e dá-lhes um destaque que até então não tinham tido, já que os eleva a um dos espécimes mais importantes das artes decorativas

⁴⁷ Exemplo do conhecimento precoce e do uso comum na decoração e arranjo das casas portuguesas que era dado ao tapete de Arraiolos é o facto de, em 1733, na comédia *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, de António José da Silva, conhecido como *o Judeu*, a qual foi representada no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, se mencionar que, no testamento de Sancho Pança, constava um tapete de Arraiolos. Cf. Joaquim Crisóstomo, *O Povo de Arraiolos*, 8 de Março de 1917, n.º 14.

⁴⁸ William Beckford, *A Corte da Rainha D. Maria I: correspondência de William Beckford*, 1901, pp. 182-184.

⁴⁹ Sebastião Pessanha, *Tapetes de Arrayolos*, 1917, p. 13.

portuguesas.⁵⁰ Mas será em 1906, com José Pessanha, um colecionador de tapetes arraiolenses, que se inicia uma abordagem mais específica, assente numa análise dos tapetes existentes. José Pessanha, com base nas notórias diferenças decorativas entre os tapetes mais antigos e os que foram feitos a partir de meados do século XVIII, dividiu-os em duas tipologias: eruditos e populares.⁵¹ Dez anos depois, o seu filho, Sebastião Pessanha, deu continuidade ao estudo do pai, mas criou uma divisão por épocas que é, ainda hoje, a mais conhecida. Pela óptica de Sebastião Pessanha, os tapetes de Arraiolos tiveram as três seguintes épocas: na primeira, correspondente à segunda metade do século XVII, seriam “*produtos com um desenho constituído pela cópia rigorosa dos motivos da tapeçaria persa*.(f. 13)”⁵²; na segunda época, nos dois primeiros terços do século XVIII, foi “*o período florescente da indústria caseira em Arrayolos*” (f. 14); e a terceira época, datada do último terço do século XVIII e da primeira metade de XIX, foi a da “*decadência da indústria*” (f. 15).⁵²

Depois desta emblemática publicação sobre o tapete de Arraiolos e passado o entusiasmo do chamado *ressurgimento* do tapete, só na década de cinquenta foi publicado um meritório trabalho que se debruçou sobre a temática dos tapetes de Arraiolos. Em 1951, Maria José Mendonça, conhecedora dos tapetes orientais, cria uma divisão por padrões, uma prática comum dos estudiosos dos tapetes persas e turcos. Divide os tapetes arraiolenses do século XVII e inícios de XVIII em cinco padrões: geométrico (f. 16), floral (f. 17), de rosetões (f. 18), oriental (f. 19) e de bichos (f. 20).⁵³ E divide os tapetes do século XVIII em três padrões: de ramagens, geométrico e floral.⁵⁴ Em 1959, o historiador de arte Reynaldo dos Santos, interessa-se pelo bordado arraiolense, publicando um artigo em que alude à origem persa do tapete de Arraiolos.⁵⁵ Esta ideia, apesar de pouco desenvolvida, não era original, por que devemos ter em conta que Sebastião Pessanha, apesar de não ter apresentado uma sólida fundamentação, já tinha dado indícios dessa possibilidade. Tal como Maria José Mendonça, que pela forma como abordou o estudo do tapete de Arraiolos e os dividiu por tipologias

⁵⁰ Cf. Sousa Viterbo, *Artes e Artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*, 1892; Sousa Viterbo, *Artes industriais portuguesas: a tapeçaria*, 1902.

⁵¹ Cf. José Pessanha, *Tapetes de Arrayolos* In separata da revista *Archeólogo Português*, vol. XI, nr.ºs 5 a 8 (Maio – Agosto de 1906).

⁵² Sebastião Pessanha, *Tapetes de Arrayolos*, 1917, p. 10.

⁵³ Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: Tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa*, Volume I, 1951, p. 270.

⁵⁴ *Idem*, *Ibidem*, p. 297.

⁵⁵ Cf. Reynaldo dos Santos, *Os tapetes de Arraiolos e a sua origem persa* In *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.º 2, Março de 1959.

decorativas, demonstrou que vislumbrava analogias com os tapetes de nós orientais, apesar das diferenças técnicas de produção utilizadas.

Em 1970, Reynaldo dos Santos volta à temática do tapete de Arraiolos, dedicando-lhe várias páginas no seu trabalho mais conhecido: *Oito séculos de Arte Portuguesa*. Neste texto identifica-o como uma das mais importantes expressões das artes decorativas portuguesas.⁵⁶

Em 1973, foi Fernando Baptista de Oliveira a publicar uma monografia sobre o tapete de Arraiolos em que, para além de informação técnica e a realização de uma análise decorativa em comparação com os tapetes da Pérsia, retoma uma possibilidade lançada por Sousa Viterbo, a de terem sido tapeteiros mouros a fazer os primeiros tapetes de Arraiolos, por via da sua migração para Sul do território após a expulsão a que foram vetados em 1496.⁵⁷ Mas o grande contributo de Fernando Baptista de Oliveira foi a descrição e análise que fez de cem tapetes de Arraiolos nessa publicação de 1973.⁵⁸

Fernanda Passos Leite, conservadora da colecção de têxteis do Museu Calouste Gulbenkian, foi outra autora que abordou a temática dos tapetes de Arraiolos, em 1979, num catálogo de uma Exposição de artes decorativas portuguesas. Não foi um trabalho que tenha trazido novas informações, mas foi uma síntese de vários assuntos com um excelente enquadramento histórico e historiográfico.⁵⁹

Em 1991, Teresa Pacheco Pereira, conservadora da colecção de têxteis do Museu Nacional de Arte Antiga, publicou um trabalho sobre o tapete de Arraiolos, que constitui numa pequena análise de alguns tapetes e numa compilação de informações relevantes dos vários autores que publicaram trabalhos sobre o assunto.⁶⁰

Nos últimos anos, para além de pontuais trabalhos académicos ou pequenas publicações em revistas científicas, é de realçar o citado trabalho de Jorge Fonseca, em 1996, que apresentou a referência documental a tapetes de Arraiolos datada 1598, a mais antiga que se conhece até à data.

⁵⁶ Cf. Reynaldo dos Santos, *Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito*, vol. III, 1970.

⁵⁷ Sousa Viterbo, em 1892, formulou a seguinte questão: “*Quem sabe se não seria o vestígio d’uma indústria árabe, que tivesse ficado estacionária?*”. Cf. Sousa Viterbo, *Artes e Artistas em Portugal: contributo para a história das artes industriais portuguesas*, 1892, p. 70.

⁵⁸ Cf. Fernando Baptista de Oliveira, *História e técnica dos tapetes de Arraiolos*, 1973.

⁵⁹ Cf. Maria Fernanda Passos Leite, *Tapetes de Arraiolos* In catálogo de *Exposição de Artes Decorativas portuguesas*, 1979.

⁶⁰ Cf. Teresa Pacheco Pereira, *Tapetes de Arrayolos*, 1991.

2. Tapetes orientais: história e caracterização geral

Quando, de uma forma genérica, nos referimos a tapetes orientais, historicamente estamos a aludir a uma vasta zona produtora, que vai desde o Leste da Europa até aos limites continentais da Ásia. A essa zona é comum chamar-se “o cinturão do tapete”.⁶¹ No chamado cinturão do tapete há seis zonas em que tradicionalmente se produziam os melhores tapetes: Pérsia, Turquia, Cáucaso (zona territorial entre o Mar Negro e o Mar Cáspio que até ao século XIX pertenceu à Pérsia), Turquestão (zona que actualmente se divide por três países: Turquemenistão, Uzbequistão e Cazaquistão), Índia e China (f. 21).⁶²

A nível estrutural e técnico, os tapetes orientais, independentemente da zona ou centro de produção, eram tapetes de nós feitos em tear. A estrutura era composta pela teia ou urdidura (fios verticais) e a trama (fios horizontais). Depois, o preenchimento da estrutura do tapete era realizado através de nós, feitos também no tear. A teia corria a todo o comprimento do tapete e, uma vez cortada, formava a franja em ambas as pontas do tapete.⁶³ Tanto para a estrutura do tapete como para os nós, a lã⁶⁴ era o material mais empregue, mas também eram utilizados os fios de algodão⁶⁵ e de seda⁶⁶ (materiais utilizados em tapetes concebidos em oficinas de corte), bem como pêlos de cabra e de camelo (materiais utilizados em tapetes de tribos nómadas),⁶⁷ mas também metais preciosos em alguns tapetes de corte, os quais eram vistos como a elite da produção de tapetes, mesmo entre os tapetes palacianos.

Nos tapetes orientais, o tingimento dos fios ou pêlos utilizados nos tapetes era uma das tarefas mais importantes. Durante séculos, a tinturaria foi uma arte exclusiva de um pequeno grupo de indivíduos que utilizavam receitas herdadas para fazerem cores vivas e resistentes a partir de corantes naturais, derivados de plantas e insectos.⁶⁸ Nos tapetes

⁶¹ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

⁶² Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 9.

⁶³ Jessica Hallett, *O Tapete Oriental* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 26.

⁶⁴ A melhor lã era originária da parte Ocidental da Pérsia, nos limites com a Turquia. Cf. Ian Bennett, *Op. Cit.*, p. 17.

⁶⁵ Largamente usada nos tapetes persas na montagem da teia e da trama, mas raramente empregue na confecção de nós. Cf. Ian Bennett, *Op. Cit.*, p. 17.

⁶⁶ Material de luxo, indicativo de poder. Os tapetes em seda geralmente eram utilizados em locais sagrados. Os tapetes em seda que chegaram aos nossos dias são uma raridade, já que se trata de um material muito perecível. Cf. Ian Bennett, *Op. Cit.*, p. 17.

⁶⁷ Ian Bennett, *Op. Cit.*, p. 17.

⁶⁸ Jessica Hallett, *O Tapete Oriental* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 25.

mais antigos, produzidos por tribos nómadas, as cores eram poucas, cerca de doze, mas os tintureiros das oficinas de corte dos séculos XVI e XVII produziam uma grande variedade de cores e tons.⁶⁹ Os corantes naturais obtidos de plantas e insectos resultavam em cores não uniformes, com manchas, laivos e salpicos que produziam um fascinante efeito que se denominou de *abrash*.⁷⁰

A origem dos tapetes orientais permanece ainda hoje como um enigma, não havendo provas materiais ou documentais que permitam que se afirme indubitavelmente qual o local onde se fizeram os primeiros tapetes. Mas a sua antiguidade é incontestável, o que se comprova, entre outras fontes, em várias referências bíblicas e na obra de Homero.⁷¹ Haver referências a tapetes em Homero demonstra a antiguidade da sua produção, já que os estudiosos do tema apontam o século VIII a. C. como a provável época da existência daquele escritor. O início da produção de tapetes perdeu-se na história e várias teorias têm surgido, mas os locais apontados pelos especialistas para o seu surgimento que denotam maior rigor histórico não referem a Grécia de Homero, mas sim o Egipto e a Mesopotâmia. Esta teoria baseia-se no facto destas serem as mais antigas civilizações da zona geográfica onde é famosa a produção de tapetes.⁷² Há ainda quem indique os chineses ou até mesmo os Maias como produtores dos primeiros tapetes, sendo que possivelmente haverá alguma verdade em todas as opiniões. Fabio Formenton, um académico italiano conhecedor da história do tapete oriental, acredita que, por muito estranho que pareça, é bastante aceitável que povos sem nenhum contacto entre si tenham produzido tapetes em épocas muito próximas.⁷³

O tapete mais antigo que se conhece é o famoso tapete de Pazyryk, datado de 500 a. C., o qual foi encontrado em 1949 pelos arqueólogos soviéticos Rudenko e Griaznov e se conserva actualmente no Museu Hermitage, em São Petersburgo (f. 22).⁷⁴ Este tapete foi encontrado durante umas escavações arqueológicas nas montanhas Altai, limítrofes com o Sudoeste da Mongólia e Noroeste da China.⁷⁵ Trata-se de um tapete de nó górdio, que revela um avançado nível técnico de confecção, demonstrando assim o nível aperfeiçoado que a produção de tapetes já tinha atingido há 2500 anos. É constituído por duas barras principais, flanqueadas por pequenas barras, tendo um campo central

⁶⁹ Andre Bronimann, *Esplendor de las Alfombras del Oriente*, 1977, p. 54.

⁷⁰ Jessica Hallett, *O Tapete Oriental In O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, 2007, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, p. 25.

⁷¹ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 8.

⁷² George O'Bannon, *The turkoman carpet*, 1974, p. 80.

⁷³ Fabio Formenton, *Oriental rugs and carpets*, 1982, p. 13.

⁷⁴ Andre Bronimann, *Op. Cit.*, p. 131.

⁷⁵ Ian Bennett, *Op. Cit.*, 1986, p. 9.

dividido em 24 quadrados, os quais contêm, no seu interior, figuras de homens a cavalo. Uma das barras principais tem uma linha de 7 veados em cada lado do tapete (f. 23).⁷⁶ Os arqueólogos consideraram que se tratou de uma oferta a um chefe Cita⁷⁷, fazendo parte do espólio do seu túmulo, presumindo-se que o tapete tenha sido produzido por nómadas Citas. Mas o arqueólogo Rudenko, tal como outros especialistas em tapetes orientais, defendeu que os cavaleiros representados têm todo o aspecto persa, tese que fundamentou com o facto de os citas serem originários do Norte da Pérsia.⁷⁸ Reinhardt G. Hubel é um dos conhecedores da Arte Asiática antiga que diz que o tapete de Pazyryk difere claramente dos outros exemplos conhecidos de arte dos Citas, pelo que considera justificável que o seu local de origem seja a área do actual Irão.⁷⁹

Apesar do tapete de Pazyryk ter sido um importante contributo, continua a não se saber qual a época e local onde se fizeram os primeiros tapetes. Mas é ideia aceite que os primeiros tapetes foram produzidos por povos nómadas e que tinham, antes de mais, uma função utilitária. Consta que no início os tapetes eram utilizados na entrada das tendas, servindo como uma espécie de porta, mas o conforto que a sua lã proporcionava levou a que passassem a ser utilizados no solo, para protecção do calor e do frio. Nesta fase ancestral de produção, os tapetes eram feitos à mão pelas mulheres da tribo e a sua decoração expressava a personalidade e vivências dessas mulheres em junção com as tradições da tribo, sendo, por isso, cada tapete original e tendo sempre um cunho intrinsecamente popular.⁸⁰ Levando em conta a veracidade desta teoria, pode-se afirmar que no início não havia a pretensão de fazer dos tapetes um elemento artístico, embora essa visão utilitária não tenha durado certamente muito tempo, já que o Tapete de Pazyryk, com cerca de 2500 anos, era já um bem de prestígio, como o demonstra o facto de estar num espólio tumular junto a outros objectos de valor. Essa função artística do tapete conferia prestígio ao seu proprietário e manteve-se até aos dias de hoje.

No século IX, na civilização árabe e muçulmana, o tapete tornou-se um objecto simbólico, associando-se à vida quotidiana, religiosa e ao cerimonial das cortes. A sua decoração passou a expressar essa utilização. Depois, entre os séculos XII e XV, o poder dos turcos instala-se um pouco por toda a Ásia Central e Ocidental e os tapetes

⁷⁶ Fabio Formenton, *Oriental rugs and carpets*, 1982, p. 15.

⁷⁷ Os Citas eram um antigo povo iraniano de pastores nómadas que no século VIII a. C. migrou para a Estepe Pontico-Cáspia, localizada na actual Rússia, zona que durante a Antiguidade Clássica era conhecida por Cítia.

⁷⁸ Fabio Formenton, *Op. Cit.*, p. 15.

⁷⁹ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 15.

⁸⁰ Andre Bronimann, *Esplendor de las alfombras del Oriente*, 1977, p. 11.

são um espelho desse poder. A utilização e os tipos de tapetes produzidos estavam essencialmente associados à vida e aos hábitos simbólicos da crença muçulmana dos povos da Anatólia.⁸¹ Só no final da Época Medieval se tornam produtos de artesanato destinados ao comércio ou ao uso privado. A comercialização de tapetes terá o seu apogeu nos séculos XVI e XVII com as cortes persas e indianas, em que o tapete passa a ser um bem luxuoso produzido em oficinas de corte altamente profissionais.

O estilo e decoração dos tapetes tiveram escassas alterações com o decorrer dos séculos e em muitos casos aqueles que os produziram mantiveram as suas tradições tribais, embora factores políticos e sociais tenham contribuído para constantes migrações entre os nómadas, razão pela qual surgiram inúmeros centros produtores. Esse constante movimento ao longo de vários séculos e as muitas mudanças políticas que geraram mutações nos poderes geográficos, levaram a que houvesse uma miscelização de influências na produção de tapetes.⁸² Um dos exemplos mais marcantes dessa troca de influências foi a invasão mongol liderada por Genghis Khan, no século XIII, que pôs fim à unidade muçulmana na Ásia Menor, inclusivamente em território persa, e que levou a que a arte chinesa, anteriormente recebida pelos mongóis, se imiscuisse na cultura daqueles povos.⁸³ Mas, pouco tempo depois, o contrário também aconteceu, o líder mongol Ghazan Khan converteu-se ao Islamismo, tendo dado a conhecer a arte islâmica na China.⁸⁴

Os vários centros de produção existentes e o facto de os tapetes serem feitos de materiais perecíveis têm criado grandes dificuldades no que respeita a datações. Alguns, raros, têm uma inscrição com a data, mas nem sempre se pode validar essa informação, já que por vezes quem fazia o tapete colocava uma inscrição com uma data anterior à da sua produção de forma a aumentar o valor da peça.⁸⁵ Por isso, a melhor forma de datar os tapetes orientais é com base na análise das suas fibras, cores, estrutura esquemática e desenho. A junção destes quatro elementos fornece critérios de avaliação de alguma credibilidade e permite revelar aspectos das pessoas, oficinas, sociedades e culturas que criaram e usaram os tapetes.⁸⁶ Mas, dada a escassez de exemplares antigos, normalmente a caracterização e datação é realizada através da análise de fragmentos,

⁸¹ Roland Gilles, *O céu num tapete* In *Espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (séculos XV a XX)*, coord. de Joëlle Lemaistre, 2004, pp. 11-12.

⁸² Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, pp. 11-12.

⁸³ Arthur Urbane Dilley, *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*, 1959, pp. 27-30.

⁸⁴ Fabio Formenton, *Oriental rugs and carpets*, 1982, p. 20.

⁸⁵ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

⁸⁶ Jessica Hallett, *O Tapete Oriental* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 24.

reproduções (em pinturas e miniaturas) ou em inferências do autor.⁸⁷ Só na última década se têm vindo a desenvolver os métodos de micro-análise das fontes tintureiras utilizadas no tingimento de têxteis antigos.⁸⁸ No entanto, este tipo de análise é ainda parcamente utilizado e, por isso, neste momento ainda não se pode falar numa revolução na datação de tapetes orientais.

Para identificação de um tapete oriental, um factor de reconhecimento da sua origem é o tipo de nó com que foi tecido. Na vasta zona de produção dos tapetes orientais existem três tipos de nó: o nó simétrico (f. 24), também chamado de nó turco ou nó *górdio*;⁸⁹ o nó assimétrico (f. 25), também chamado de nó persa ou nó *senneh*;⁹⁰ o nó duplo (f. 26), também chamado de nó falso ou *jufti*.⁹¹

Mas, apesar das denominações remeterem desde logo os tipos de nó para uma origem geográfica, há locais na Pérsia onde se utilizava o nó turco e locais na Turquia em que o nó persa era o mais utilizado, o que desde logo demonstra a disseminação de influências a que já nos referimos e a pouca credibilidade na identificação da zona produtora de um tapete com base no tipo de nó. Quanto muito, a tipologia do nó serve para se fazer uma distinção estilística, já que em termos gerais o nó simétrico se presta para a execução de desenhos geométricos e o nó assimétrico, por ser menor e irregular, se adapta melhor a desenhos curvilíneos.⁹² Outro indicador importante que nos pode ser dado pela análise dos nós é a qualidade do tapete, já que quanto mais nós por decímetro quadrado tiver, maior é a sua qualidade, sendo um indício de minúcia e técnica apurada.

De todas as formas de distinção de tapetes a análise da esquematização, desenho e motivos decorativos utilizados no tapete permanece como a mais eficaz, embora essa análise tenha sempre que ser realizada numa base comparativa.

No Médio Oriente, a tecelã era sempre uma mulher, mas o desenhador era um homem, que nas aldeias e nas tribos nómadas era sempre o artesão mais respeitado. Apesar da

⁸⁷ Giovanni Curatola, *Oriental carpets*, 1983, p. 20.

⁸⁸ Este tipo de análise permite identificar os corantes e analisar os mordentes e fibras utilizados num tapete, tornando assim possível uma datação com um alto grau de precisão. Cf. AAVV, *A cor dos tapetes. In O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, pp. 167-168.

⁸⁹ A denominação *nó górdio* provem do nome de uma cidade produtora de tapetes da Turquia de nome Ghiordes. Cf. Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 13.

⁹⁰ A denominação *nó senneh* provém de uma cidade persa de nome Sehna. Cf. Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 13.

⁹¹ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

⁹² A nível técnico a principal diferença entre os três nós mencionados é que o nó simétrico (turco) se tece em volta de dois fios do urdimento, ao passo que o nó assimétrico (persa) se tece em torno de um urdimento e passa em laçada por baixo do seguinte, no formato de um S. O nó duplo é igual ao nó persa, mas é tecido em volta de dois urdimentos e passa em laçada por baixo dos dois seguintes. Cf. Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 13.

originalidade e da qualidade do desenho da maioria dos tapetes criados pelas tribos nômadas, a partir de finais do século XV surge uma técnica de esquematização e desenho mais aperfeiçoada e de maior erudição. Deveu-se esta mudança à criação de oficinas de corte por parte dos monarcas da Ásia Menor, que encarregaram os seus desenhadores de criar decorações complexas destinadas a tapetes de grandes dimensões para adorno de palácios e amplas casas senhoriais.⁹³

De uma forma generalista, os tapetes orientais, no que ao desenho diz respeito, podem ser divididos em dois grandes grupos: os tapetes de desenho geométrico (f. 27) e os tapetes de desenho curvilíneo (f. 28), também conhecidos como tapetes florais. Segundo Fabio Formenton, as diferenças entre estes dois tipos de tapetes consistem em que “os tapetes geométricos são expressão de um estilo particular, enquanto que os florais são uma expressão artística. De facto, os tapetes geométricos reflectem o estilo particular de um artesão ou tribo, enquanto que os tapetes florais surgem da arte islâmica e tiveram, ao longo dos séculos, uma evolução semelhante à de outras expressões artísticas.”⁹⁴

O desenho do tapete oriental é normalmente composto por um campo central e uma barra. As barras normalmente consistem numa barra principal ladeada por barras mais pequenas, denominadas de *guardas* ou *gregas*. Depois, o campo central pode ser preenchido de diferentes formas: pela múltipla repetição de um motivo similar, por sistemas de arabescos de flores com a mesma direcção (como é o caso dos tapetes de vasos), de medalhão, de oração e tapetes com figuras ou retratos.⁹⁵

Com base nas esquematizações enunciadas foi possível criar vários tipos de tapetes que ao longo dos tempos têm sido agrupados, pelos estudiosos do assunto, de forma a definirem os seus locais de produção, as características próprias de cada oficina ou tribo e as diferentes tipologias ou tendências com base em divisões geopolíticas, culturais e religiosas.

Ao desenho e decoração do tapete oriental, para além da parte estética e decorativa, sempre harmoniosa (embora na maioria dos casos os tapetes fossem assimétricos, apesar de à primeira vista parecerem simétricos, já que no caso dos tapetes de culturas islâmicas vigorava o princípio religioso de que *só Alá é perfeito*), há sempre que ter em conta a simbologia dos motivos decorativos e cores utilizados. O tapete oriental não

⁹³ Andre Bronimann, *Esplendor de las Alfombras del Oriente*, 1977, pp. 11-12.

⁹⁴ Fabio Formenton, *Oriental rugs and carpets*, 1982, p. 65.

⁹⁵ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 41.

tinha apenas uma função estética ou ornamental, era também a representação de uma mensagem do artesanato. Mas essa simbologia tradicionalmente presente nos motivos e cores do tapete oriental foi-se desvanecendo à medida que se foi desenvolvendo de forma mais substancial o comércio e o mercado de tapetes, nomeadamente a partir de finais de XVI, já que o mercado europeu, cristão, não tinha interesse na componente simbólica do tapete, quase sempre associada ao islamismo.⁹⁶

Apesar de actualmente existirem muitos estudos sobre a temática dos tapetes orientais, durante muito tempo os académicos europeus não dedicaram a atenção devida à qualidade artística destes espécimes. Só na segunda metade do século XIX se mostraram interessados, daí que todas as teorias que se conhecem sobre o assunto tenham sido produzidas a partir dessa altura.⁹⁷

Os tapetes Orientais chegaram à Europa no final da Época Medieval, mas o seu conhecimento e estudo dá-se somente a partir da Exposição Universal de Paris, em 1867, onde são apresentados vários tapetes persas.⁹⁸ É a partir dessa exposição que académicos alemães e austríacos se interessam pelo estudo dos tapetes orientais. Julius Lessing, director do Berlim Trade Museum, foi o primeiro a publicar um livro sobre o assunto, em 1877. Lessing utilizou nomes de pintores que haviam representado tapetes nas suas obras para nomear, daí que ainda hoje se chame “Holbein” ou “Lotto”, por exemplo, a dois tipos de tapetes.⁹⁹ Os dados estavam lançados e o interesse dos europeus pela arte oriental crescia, pelo que em 1893, abriu a primeira exposição de arte islâmica em Paris, onde se encontravam expostos vários tapetes.¹⁰⁰ Em 1901, foi o alemão Wilhelm Bode que publicou um trabalho que iria ter grande influência sobre os futuros estudos, já que dividiu os tapetes com base nos seus ornamentos e datou-os com base em pinturas europeias onde eram representados, tendo mesmo criado nomes para vários tipos específicos de tapetes que se mantêm até hoje, como são os casos dos tapetes “portugueses” (f. 29), “jardim” (f. 30), “vaso” (f. 31), “medalhão” (f. 32), “caça” (f. 33) e “animal” (f. 34).¹⁰¹

Os anos vinte e trinta do século XX serão marcados pelos estudos do americano Arthur Upham Pope. Surgiu em seguida o alemão Kurt Erdmann, que pôs em causa todos os

⁹⁶ Giovanni Curatola, *Oriental carpets*, 1983, p. 42.

⁹⁷ George O'Bannon, *The turkoman carpets*, 1974, p. 80.

⁹⁸ Jöelle Lemaistre, *O tapete do Oriente no espelho do Ocidente* In *Espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (séculos XV a XX)*, coord. de Jöelle Lemaistre, 2004, p. 36.

⁹⁹ Thomas J. Farnham, *From Lessing to Ettinghausen: the first century of Safavid carpet studies* In *Hali*, n.º 154, (Dez. 2007 – Dez. 2008), p. 82.

¹⁰⁰ Jöelle Lemaistre, *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁰¹ Thomas J. Farnham, *Op. Cit.*, . 83.

estudos anteriores ao considerar que só os tapetes turcos seguiam genuinamente a tradição milenar dos tapetes orientais, já que os tapetes persas tinham representações humanas e animais. No entanto, a sua teoria caiu por terra com o achado do Tapete de Pazyryk, em 1949 (fs. 22 e 23).¹⁰²

Em 1961, surge o primeiro estudo sobre tapetes orientais de May H. Beattie, que introduz uma forma inovadora de observação e estudo dos tapetes: faz análises estruturais em vez de as fazer ao estilo e ao desenho, analisa as cores para atribuir datações e mais do que estabelecer cronologias e atribuições, faz uma análise cultural, às tradições, meio de vida e comércio dos seus produtores.¹⁰³

Nos anos que se seguiram até à actualidade, surgiram inúmeros estudiosos do assunto, foram criadas revistas científicas sobre o tema e muitos museus têm empreendido esforços na investigação, mantendo-se, *grosso modo*, a mesma forma de estudo e análise iniciada por May H. Beattie, nos anos sessenta. Nas últimas décadas apareceram muitos investigadores de qualidade reconhecida, o que tem contribuído para um cada vez maior conhecimento e interesse pelos tapetes orientais.

¹⁰² Thomas J. Farnham, *From Lessing to Ettinghausen: the first century of Safavid carpet studies* In *Hali*, n.º 154, (Dez. 2007 – Dez. 2008), pp. 85-90

¹⁰³ Idem, *Ibidem*, p. 90.

2.1. Tapetes Persas

A partir do século XVI, os tapetes persas, assumiram uma supremacia artística sobre todas as demais zonas produtoras de tapetes e a sua influência estendeu-se às regiões vizinhas, com particular relevância para a Índia.¹⁰⁴ Mas, apesar da sua hegemonia durante os séculos XVI e XVII, os tapetes persas também receberam influências exteriores de vária ordem e de diferentes locais que se vislumbram no seu desenho e na sua decoração.

Em qualquer estudo sobre os tapetes persas é fundamental que se tenha sempre presente o facto de a Pérsia nem sempre ter estado confinada às fronteiras do actual Irão (f. 35). Nos últimos 2500 anos, durante os quais os desenhos dos tapetes tiveram várias mudanças, o Império Persa expandiu-se por algumas regiões do Centro e do Oeste Asiático, dando lugar a significativas mudanças na formação racial¹⁰⁵ da população e dos seus governos, o que naturalmente influiu sobre as suas tradições e hábitos culturais.¹⁰⁶

A arte persa do tapete é muito antiga. Num manuscrito persa do século VI, do reinado de Khosro I,¹⁰⁷ pode ler-se que um tapete chamado “*Primavera de Khosro*” foi tecido em lã, seda e metais preciosos com incrustações de pedras preciosas.¹⁰⁸ Em concreto, porém, os tapetes de origem persa mais antigos que se conhecem são datados do século XVI, pelo que qualquer referência a tapetes anteriores a esse século terá sempre uma base especulativa. No entanto, sabe-se que os tapetes produzidos em território persa, já eram uma referência em toda a Ásia Menor em épocas muito anteriores ao século XVI. Por exemplo, sabe-se que após o período de dominação da Pérsia pelos califas árabes, entre 1037 e 1194, sob a tirania dos turcos Seljúcidas, a produção de tapetes foi bastante profícua. Os Seljúcidas eram sensíveis em relação às artes e fomentaram a produção de tapetes em território persa, sendo conhecida a influência estilística que os tapetes desse período tiveram sobre várias zonas próximas da Pérsia. Os antigos tapetes do Cáucaso

¹⁰⁴ Maria Helena Maia e Melo, *Tapetes e tecidos da Pérsia e da Turquia* In *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.º 2 (Março de 1959), p. 39.

¹⁰⁵ A nível populacional a Pérsia sempre foi marcada por uma riqueza multi-étnica que em muito contribuiu para a riqueza e variedade dos seus tapetes: “*Os habitantes da Pérsia são predominantemente iranianos, descendentes de tribos indo-arianas. Nas províncias a Noroeste turcos, curdos e arménios formam uma vasta franja de população. Turcomanos a Nordeste, árabes no Sul e judeus perto de Hamadan são outros grupos étnicos.*” Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 155.

¹⁰⁶ P. R. J. Ford, *El gran libro de las alfombras de Oriente: diseños, motivos y símbolos tradicionales*, 1993, p. 74.

¹⁰⁷ Rei da dinastia Sassânida que reinou entre 531 e 579.

¹⁰⁸ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 50.

ou os tapetes arménios, tal como os próprios tapetes turcos, tiveram como referência os artesãos persas das oficinas de Konya, capital dos Seljúcidas.¹⁰⁹

Em 1219, a indústria dos tapetes persas sofreu um forte revés, já que parte do território persa foi devastado pelas invasões mongóis de Genghis Khan. No período inicial da ocupação mongol calcula-se que foram apenas as tribos nómadas a manter a arte do tapete. Mas essa situação durou pouco tempo, já que o líder mongol Ghazan Khan converteu-se ao islamismo no final do século XIII e patrocinou a produção de tapetes, uma expressão artística com muita simbologia associada às crenças do Islão. Sabe-se que durante a vigência mongol na Pérsia, que durou até 1449, os tapetes eram decorados com simples motivos geométricos com inscrições cúficas, o que denotava ainda a influência dos turcos seljúcidas.¹¹⁰ Com as invasões mongóis a cidade de Tabriz converteu-se numa cidade opulenta e grande centro artístico e cultural, com a produção de tapetes a ter um papel de destaque.¹¹¹

Mas, o auge da produção de tapetes na Pérsia e o período que haveria de os tornar famosos em todo o mundo deu-se a partir de 1499, com a chegada da dinastia Safávida ao poder (f. 36). Os tapetes desse período foram produções de carácter artístico, oriundos de manufacturas reais, produzidos em oficinas de corte administradas pelo palácio.¹¹² Durante a dinastia Safávida houve uma transformação económica que trouxe uma estabilidade política que teve efeitos a vários níveis. Em relação aos tapetes houve uma mudança determinante, a actividade deixou de ser mero artesanato rural para se transformar numa indústria urbana com objectivos comerciais ambiciosos, sendo a crescente exportação de tapetes uma prova dessa nova realidade.¹¹³ Os tapetes eram tecidos em oficinas de corte e em vários centros de produção por todo o Irão, nomeadamente em cidades como Tabriz (primeira capital dos Safávidas), Kashan, Isphahan, Yazd e Kirman.¹¹⁴

A mudança trazida pela dinastia Safávida em relação à tradição dos séculos anteriores teve o seu culminar entre 1587 e 1628, durante o reinado do Xá Abbas “O Grande”.¹¹⁵ Com este monarca, um grande apreciador e mecenas de todas as artes, foi aperfeiçoada

¹⁰⁹ Fabio Formenton, *Oriental rugs and carpets*, 1982, pp. 18-19.

¹¹⁰ Arthur Urbane Dilley, *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*, 1959, p. 30.

¹¹¹ Andre Bronimann, *El esplendor de las alfombras del Oriente*, 1977, p. 147.

¹¹² Maria Helena Maia e Melo, *Tapetes e tecidos da Pérsia e da Turquia* In *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, nr,º 2 (Março de 1959), p. 39.

¹¹³ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete pintura (séculos XV-XVIII)*, 2007, pp. 13-14.

¹¹⁴ Giovanni Curatola, *Oriental carpets*, 1983, pp. 56-64.

¹¹⁵ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 159.

uma estrutura de produção de tapetes administrada e controlada pela corte que tinha como principal objectivo a garantia da sua qualidade. Durante o período Safávida havia dois tipos de produção de tapetes: oficinas administradas pelo Palácio e artesãos e comerciantes que se moviam no mercado livre. Para os artesãos exteriores à corte não havia um sistema de licenças ou regulações, a sua única obrigação para com o Estado era o pagamento de taxas, as quais podiam ser saldadas em dinheiro, trabalho, géneros ou uma combinação destes. Para garantia de qualidade da produção havia um controlo feito através de um selo que era colocado nos exemplares como forma de referência. Nas oficinas directamente administradas pelo Estado, havia a obrigação de produzir uma determinada quantidade de tapetes por cada semestre. O artesão empregado nestas oficinas recebia um salário e poderia receber um bónus quando se tratava de alguma encomenda especial. Os artesãos destas oficinas tinham liberdade para trabalhar para privados até 80% do tempo determinado pela administração central.¹¹⁶ Estas novas formas que o Estado Safávida desenvolveu para ter controlo sobre os artesãos de tapetes e as quantidades produzidas cresceram lado a lado com alterações que visaram uma melhoria na qualidade da produção. Passou a haver uma distinção entre a fase criativa e a execução do tapete, diferenciando-se o trabalho do artista criador e o do artesão. Quem criava os desenhos passou a ser tratado como um artista, assinando e datando as peças que concebia, o que desde logo era uma forma de valorização do tapete.¹¹⁷ Para além da criação de uma estrutura produtiva com vista ao aumento dos ganhos provindos do comércio de tapetes, durante a dinastia Safávida houve um processo de transformação e mudança dos desenhos e motivos utilizados nos tapetes persas que muito teve a ver com a visão mais moderada que os Safávidas tinham do Islão. Com os Safávidas, a tradicional lei que proibia a representação de criaturas vivas foi extinta, já que aqueles soberanos perfilhavam a doutrina muçulmana Xiita, dominante na Pérsia e permissiva em relação às representações das figuras humana e animal, ao contrário da doutrina Sunita, menos tolerante religiosamente. Essa mudança abriu espaço à criatividade na decoração dos tapetes, embora tenha mantido uma vertente religiosa muito forte, já que as miniaturas e encadernações do Corão constituíram-se como grandes fontes de inspiração do tapete persa deste período.¹¹⁸

¹¹⁶ Jon Thompson, *Early safavid carpets and textiles* In *Hunt for Paradise: court arts of Safavid Iran (1501-1576)*, 2003, p. 280.

¹¹⁷ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹¹⁸ Michele Campana, *Oriental carpets*, 1969, pp. 36-41.

Ao nível do desenho e da sua esquematização, pode falar-se numa revolução nos tapetes persas a partir do século XVI, tal foi o enriquecimento dos padrões e motivos decorativos. Em lugar da divisão por elementos geométricos, houve uma irrupção de medalhões no centro do tapete e motivos curvilíneos com flores e arabescos. O surgimento destes elementos curvilíneos alterou por completo o esquema e a execução dos desenhos, já que não podiam ser tecidos sem os mais exactos modelos, sendo ideia aceite que as suas origens foram os livros iluminados da época, cuja principal característica eram os medalhões e ornamentos de volutas.¹¹⁹ A moderação religiosa levou a que surgissem representações antropomórficas e zoomórficas nos tapetes, o que obrigou os artistas a criarem desenhos curvilíneos onde surgiam abundantemente animais e combates de animais, nuvens, árvores, flores, cenas do paraíso, caça e até caligrafia.¹²⁰ Esta enorme variedade de desenhos e motivos levou a que as paletas de cores e tons também tenham aumentado, de modo a conseguir-se uma mais nítida definição e distinção entre os motivos decorativos desenhados, tal como os materiais utilizados nas oficinas de corte passaram a ser luxuosos para valorizar o tapete, inclusive esteticamente: materiais de elevada qualidade realçavam as cores e os desenhos. O ouro, a prata e a seda passaram a ser utilizados em conjunto com o algodão, o qual, normalmente, era usado para dar firmeza e regularidade à estrutura material do tapete. A lã continuou a ser muito utilizada, mas em menor escala do que antes da chegada ao poder dos Safávidas.¹²¹

A variedade de decoração de tapetes persas foi tal que tem sido difícil para os estudiosos do tema, ao longo dos tempos, organizar todas as tipologias de tapetes de uma forma que seja maioritariamente aceite pela comunidade científica. É mais difícil se torna quando se pretende atribuir a produção de um determinado tipo de tapete a um dos vários centros de produção que existiram em território persa.

Como já se referiu nesta dissertação, a organização dos tapetes por tipologia decorativa continua a obedecer aos parâmetros definidos por Wilhelm Bode no início do século XX. Este pioneiro do estudo dos tapetes dividiu os persas dos séculos XVI e XVII pelas seguintes categorias: tapetes de medalhão, tapetes de animais, tapetes de caça, tapetes jardim (também chamados de florais), tapetes de vasos, tapetes “*polacos*” e “*tapetes*

¹¹⁹ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 160.

¹²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 163.

¹²¹ Idem, *Ibidem*, p. 163.

portugueses".¹²² Cada um destes tipos de tapetes tem uma história particular, que obedece a pressupostos simbólicos e a características e influências específicas dos seus centros de produção. Apresentamos em seguida uma pequena descrição sumária destes tipos de tapetes.

Os chamados tapetes de medalhão central são o mais emblemático símbolo do tapete persa e apesar da maioria dos investigadores afirmarem que são produto Safávida, do século XVI, há quem defenda que são anteriores, mais precisamente do reinado do turco Uzum Hasan, que governou a Pérsia entre 1466 e 1477.¹²³ A inspiração dos tapetes de medalhão central provém das cúpulas arquiteturais das mesquitas islâmicas, onde se pretendia que o tapete fosse colocado no centro do chão, exactamente por baixo da cúpula da mesquita, reflectindo-a.¹²⁴ Os tapetes de medalhão tinham grandes dimensões, quatro ou cinco metros de comprimento, e caracterizavam-se por terem um campo repleto de arabescos e flores (raramente tinham figuras humanas ou animais), e um medalhão central (f. 37). Este podia ser estrelado, circular ou ogival, mas sempre dominando a composição, com a sua cor a contrastar com a do fundo, mas igual à da barra principal.¹²⁵ Apesar de poderem ter várias formas, como enunciámos, os medalhões, na sua essência, eram estrelas de seis, oito, doze ou dezasseis pontas.¹²⁶ No plano iconográfico estes tapetes eram fortemente inspirados por motivos decorativos de origem chinesa, tanto no pormenor, uma vez que as peónias e as flores de lótus se misturavam com nuvens "*tchi*", como em aspectos mais evidentes, já que os medalhões secundários colocados nos cantos do campo de alguns destes tapetes se inspiravam no corte em volutas das golas chinesas.¹²⁷ Os tapetes de medalhão eram bens de luxo, produzidos por oficinas de corte e que tiveram no Tapete de Ardebil, pertencente à colecção do Victoria & Albert Museum, o mais famoso exemplar que chegou até aos nossos dias (f. 38).¹²⁸ Os principais centros de produção dos tapetes de medalhão eram Tabriz, Kashan, Kirman e Herat.¹²⁹

¹²² Thomas J. Farnham, *From Lessing to Etinghausen: the first century of safavid carpet studies* In *Hali*, n.º 154 (Dez. 2007 – Dez. 2008), p. 83.

¹²³ Arthur Urbane Dilley, *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*, 1959, p. 63.

¹²⁴ Maria Helena Maia e Melo, *Tapetes e Tecidos da Pérsia e da Turquia* In *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, nr.º 2 (Março de 1959), p. 39.

¹²⁵ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹²⁶ Arthur Urbane Dilley, *op. Cit.*, p. 63.

¹²⁷ Roland Gilles, *O céu num tapete* In *espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (séculos XV a XX)*, coord. de Jöelle Lemaistre, 2004, p. 23.

¹²⁸ Roland Gilles descreve assim o Tapete de Ardebil: "*É o paradigma do tapete de medalhão. Com onze metros e meio de comprimento, com nó de lâ sobre urdidura de seda executado com uma destreza extraordinária, exhibe uma rosácea de dezasseis mandorlas com chamas que envolvem miríades de flores*

Os tapetes com animais antecederam os tapetes de caça. Apesar de terem surgido no início do período safávida, logo nos primeiros anos do século XVI, são descendentes de uns antigos tapetes chineses de que há relatos documentados, que terão existido por volta de 750 a. C., e eram decorados, segundo consta, com “*pássaros, monstros, figuras humanas e objectos mortos*”.¹³⁰ Estes tapetes caracterizavam-se pela ausência de medalhão central e por um desenho muito minucioso de composições de animais, normalmente em combate, sendo o resto do campo preenchido arabescos e elementos vegetais dispersos (f. 39). Os animais mais comumente reproduzidos eram leopardos, leões, veados, lebres e cães. A sua produção é muitas vezes atribuída à cidade de Kashan e a Herat ou a Ispahan, a capital dos Safávidas, mas essas proveniências carecem de uma mais fundamentada atribuição, pelo que é mais correcto afirmar-se que se desconhece o exacto local onde foram produzidos.¹³¹

Uns dos mais conhecidos tapetes surgidos durante a dinastia Safávida foram os tapetes de caça. Começaram a ser produzidos durante o reinado do Xá Thasp (1524-1577) e eram tapetes de uma qualidade superior que se distinguiam pelo seu padrão de palmetas.¹³² Este tipo de tapetes eram uma variante dos tapetes com medalhão que, para além do já citado padrão de palmetas, tinham composições com cenas de caça onde figuravam figuras humanas e animais, razão pela qual apresentavam um desenho muito curvilíneo e minucioso, específico dos tapetes de corte (f. 40).¹³³ Apesar de muitos investigadores considerarem que foram produzidos em Herat, também são conhecidos como “*Tapetes Ispahan*”, em alusão à capital dos Safávidas, um importante centro de produção de tapetes de corte.¹³⁴ Por vezes não é fácil distinguir um tapete de combate de animais de um tapete de caça.

Os tapetes jardim, também conhecidos como tapetes florais, surgiram também das mudanças preconizadas pela dinastia Safávida. Historicamente quase todos os tapetes e motivos decorativos orientais receberam influências das fontes religiosas, mas os tapetes jardim foram um dos exemplos mais paradigmáticos dessa influência. Os tapetes

em estrelas dispersas sobre fundo azul ferrete. Tem uma cartela com a data da sua concepção: 1539.” Cf. Roland Gilles, *O céu num tapete* In *espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (séculos XV a XX)*, coord. de Joëlle Lemaistre, 2004, p. 24.

¹²⁹ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹³⁰ Arthur Urbane Dilley, *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*, 1959, p. 71.

¹³¹ Jessica Hallett, *Palmetas e nuvens* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 79.

¹³² Arthur Urbane Dilley, *Op. Cit.*, p. 61.

¹³³ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹³⁴ Arthur Urbane Dilley, *Op. Cit.*, p. 61.

jardim foram a melhor fonte de expressão visual da literatura religiosa islâmica, já que a tecelagem de flores e jardins nos tapetes Safávidas é vista como a representação de sentimentos expressos na literatura e encarna a temática do jardim do paraíso, sempre tão presente no Corão. Mas para além da questão religiosa, os desenhos de aves e flores nos tapetes podem ser interpretados como uma metáfora do amante e da amada, muito comum na poesia persa.¹³⁵ A temática do jardim esteve sempre tão presente no quotidiano dos persas que estes quando falam na sua casa utilizam a expressão “*o meu jardim*”.¹³⁶ Estes tapetes, que faziam alusão ao palácio do Xá e ao Paraíso, assumiam dois tipos de desenhos. Podiam ser muito idênticos aos tapetes de caça, embora numa versão sem representações de animais (f. 41), ou então eram como que uma vista aérea de uma série de riachos, lagos e fontes cheios de peixes e aves aquáticas de estilo naturalista (f. 30). Isphahan e Herat são as cidades a que geralmente se atribui a produção destes tapetes.¹³⁷

Os tapetes de vasos, igualmente surgidos no Irão Safávida, aparecem na segunda metade do século XVI, por influência de um tipo de decoração muito utilizada pelos artistas chineses na porcelana Ming, da qual os Xás Tahmasp e Abbas I eram colecionadores.¹³⁸ Em relação aos tapetes de vasos persas, é comum confundir-se tapetes de técnica de vasos com tapetes com desenho de vasos. Os tapetes com técnica de vasos eram mais antigos e distinguiam-se pela técnica empregue na sua execução, técnica essa que não correspondia a um modelo decorativo (f. 31). Como nos tapetes mais antigos já havia decoração de vasos, essa designação acabou por servir como forma de alusão a outros tapetes que eram executados com a mesma técnica. Já os tapetes com desenhos de vasos constituíam um modelo decorativo à parte. O seu desenho caracterizava-se pela orientação ascendente. Em cada um dos lados menores do tapete surgiam trepadeiras e flores muito compridas que tinham início em vasos. Essas flores e trepadeiras cruzavam-se em intervalos regulares, originando uma estrutura uniforme, curvilínea e distribuída em toda a largura e comprimento do campo.¹³⁹ No fundo, a decoração desses tapetes era uma complexa organização de vasos, palmetas, trepadeiras e flores (f. 42). Não se sabe ao certo qual o centro de produção desses

¹³⁵ Jessica Hallett, *O rouxinol e a rosa: a imagética do amor na arte persa e portuguesa* In *Oriente*, n.º 4 (Dez. 2002), pp. 10-11.

¹³⁶ Arthur Urbane Dilley, *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*, 1959, p. 55.

¹³⁷ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹³⁸ Arthur Urbane Dilley, *Op. Cit.*, p. 78.

¹³⁹ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

tapetes, mas as cidades de Joshagan e Kirman, no centro do território persa, são tradicionalmente apontadas.¹⁴⁰

De entre os vários tipos decorativos de tapetes persas, os chamados “*tapetes polacos*” foram os mais conhecidos na Europa durante muito tempo. Este tipo de tapete era produzido em oficinas da corte do Xá Abbas I e destinavam-se a servir de ofertas a cortes europeias. Ficaram conhecidos no *velho continente* por “*tapetes polacos*” pelo facto de alguns ostentarem as armas da Polónia na sua decoração.¹⁴¹ Mas a razão da presença das armas da Polónia encontra justificação no facto de terem sido uma oferta que o Xá Abbas I fez ao príncipe polaco Czartoryski. Depois, pela circunstância de terem estado patentes na Exposição Universal de Paris, em 1878, numa época em que praticamente não havia nenhum conhecimento sobre tapetes orientais na Europa, levou a que fossem denominados de “*tapetes polacos*”. Actualmente também são denominados de “*Tapetes do Xá Abbas*”. Apesar de serem tapetes tecidos em materiais nobres (seda, ouro e prata), tecnicamente e a nível decorativo são algo pobres. Os desenhos destes tapetes eram compostos por ramos de flores, palmetas, arabescos e nuvens distribuídos por todo o campo com medalhão central ou vários medalhões (f. 43).¹⁴² A produção deste tipo de tapetes é normalmente atribuída às cidades de Kashan, Joshagan e Isphahan.¹⁴³

Uma outra tipologia conhecida de tapete de produção persa são os denominados “*tapetes portuguesas*”, os quais devem o nome à sua decoração, que representa barcos e homens com vestes tipicamente portuguesas.¹⁴⁴ Possivelmente, os marinheiros e comerciantes portugueses terão sido os primeiros europeus que os autores destes tapetes viram, aquando da sua chegada à Índia e a Ormuz, um entreposto português em território persa. Eram tapetes tecidos durante o período safávida, mas muito diferentes das típicas produções desse período, já que a essência da sua decoração é figurativa. Estes tapetes tinham normalmente um pequeno medalhão central e eram decorados com numerosos arabescos e pequenos animais esparsos pelo campo. A sua mais marcante característica era a decoração figurativa nos quatro cantos do tapete, onde apareciam cenas marítimas com ondas, pescadores, peixes, nadadores e grandes naus repletas de

¹⁴⁰ Arthur Urbane Dilley, *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*, 1959, p. 61.

¹⁴¹ Maria Helena Maia e Melo, *Tapetes e Tecidos da Pérsia e da Turquia* In *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, nr.º 2 (Março de 1959), p. 41.

¹⁴² Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹⁴³ Arthur Urbane Dilley, *Op. Cit.*, p. 61.

¹⁴⁴ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

marinheiros e passageiros vestidos à europeia (f. 44).¹⁴⁵ Ao longo dos tempos, estes tapetes foram atribuídos a vários locais do Irão e da Índia, mas actualmente há grandes indícios de serem uma produção de Khorasan, sustentados no facto de terem sido tecidos em nó persa duplo, uma imagem de marca dos tapetes daquela província persa.¹⁴⁶

É de realçar que esta divisão por tipologias decorativas é realizada num intuito de agrupar os vários tapetes persas que se conhecem, para dessa forma se tornar mais fácil o seu estudo e investigação. Obviamente que quem os produziu não tinha o intuito de criar sub-grupos ou estilos autónomos, pelo que o conhecimento do todo, no que respeita aos tapetes persas, é mais facilmente tangível pela análise da soma das partes, tendo em conta os propósitos desta dissertação, chegar a conclusões quanto às influências dos tapetes orientais presentes na produção arraiolense.

A era Safávida acabou abruptamente em 1722, com as invasões afegãs, tendo terminado assim o período áureo da produção de tapetes persas, os quais ainda hoje se fabricam, mas sem o esplendor da época Safávida.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹⁴⁶ Daniel Walker, *Carpets of Khorasan* In *Hali*, n.º 149 (Mar. – Abr. 2006), p. 74.

¹⁴⁷ Hadi Maktabi, *Lost and found: the missing history of persian carpets* In *Hali*, n.º 153 (Outubro de 2007), p. 69.

2.2. Tapetes Turcos

A vasta zona territorial a que se chama Turquia, um tradicional espaço de produção de tapetes, foi sempre o grande ponto de contacto entre o Ocidente e o Oriente, a ligação entre a Ásia e a Europa (f. 45). As indústrias mais importantes de tapetes desenvolveram-se a Oeste e na zona Central do território, sendo que a Oriente, as numerosas tribos nómadas ali existentes foram as grandes responsáveis pela produção de tapetes.¹⁴⁸ Os tapetes turcos eram tecidos tanto por nómadas como por artesãos de pequenas vilas. A técnica e similaridade de decoração entre os vários centros e tribos que produziram tapetes criam grandes dificuldades quando se pretende proceder à sua classificação.¹⁴⁹

Entre os séculos IX e XI, o fértil território que hoje conhecemos como Turquia esteve sob o poder árabe, mas no início desse último século sucumbiu parcialmente ao poder dos Seljúcidas,¹⁵⁰ que há parte asiática da Turquia chamaram Anatólia – “*País do Sol nascente*”.¹⁵¹ Os Seljúcidas, que dominaram o território até ao século XIII, terão sido os precursores da tecelagem de tapetes na Turquia.¹⁵²

Depois da tomada da Anatólia pelos Seljúcidas iniciou-se um afluxo de nómadas turcomanos.¹⁵³ Tudo leva a crer que com a chegada deste povo, conhecedor da arte da tecelagem, tenha havido um estímulo na manufactura de tapetes em território turco.¹⁵⁴

A partir de 1299 foram os turcos otomanos, descendentes dos seljúcidas, que gradualmente instalaram o seu poder em todo o território turco. Sob o poder otomano as tribos turcomanas permaneceram como os grandes produtores de tapetes na Turquia.¹⁵⁵

Este cenário histórico e a primazia que a produção turcomana manteve na produção de tapetes fez com que fossem concebidos tapetes muito enraizados na tradição local e que houvesse uma fidelidade aos desenhos e esquemas antigos. Mas a principal razão

¹⁴⁸ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 53.

¹⁴⁹ Fabio Formenton, *Oriental rugs and carpets*, 1982, p. 83.

¹⁵⁰ Os seljúcidas eram um povo nómada da Ásia Central.

¹⁵¹ Michele Campana, *Oriental carpets*, 1969, p. 75.

¹⁵² Jessica Hallett, *Geometria infinita* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 65.

¹⁵³ Os turcomanos foram a mais importante tribo no que se refere à produção de tapetes em território turco. Eram um povo semi-nómada que vivia preferencialmente nas montanhas. No século XIII fizeram tapetes que foram exportados para várias zonas da Ásia. Criaram um tipo característico de decoração de tapetes que perdurou até aos dias de hoje. Cf. George W. O'Bannon, *The Turkoman carpet*, 1974, pp. 14-17.

¹⁵⁴ Roland Gilles, *O céu num tapete* In *Espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (séculos XV a XX)*, coord. de Jöelle Lemaistre, 2004, p. 14.

¹⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 14.

causadora de influência no tipo de desenhos e decoração dos tapetes turcos foi o facto da religiosidade muçulmana praticada pelos otomanos ser muito ortodoxa.¹⁵⁶ Por isso, nos tapetes turcos, a representação de criaturas vivas e de motivos vegetais eram raras, pelo que, de forma a obedecer a pressupostos religiosos, os motivos eram geralmente geométricos ou com desenhos de flores muito estilizadas.¹⁵⁷

A produção de tapetes na Turquia, a partir do século XV, era também controlada pela corte, embora sem que houvesse o elevado grau artístico e profissional das oficinas palacianas da corte persa durante a dinastia safávida. Na Turquia os vários sultões otomanos tinham centros de produção de tapetes onde centenas de mulheres e crianças trabalhavam sob a direcção de artesãos profissionais.¹⁵⁸

Tradicionalmente os tapetes concebidos em solo turco eram feitos em lã, algodão ou pêlo de cabra e tinham nó górdio, também chamado de nó simétrico, o mais adequado para a produção de tapetes de desenho geométrico. O tipo de nó e os materiais utilizados parecem ter-se mantido ao longo dos séculos na Turquia, independentemente de quem estava no poder ou de quem os produzia, como o demonstra o facto de dois fragmentos de tapetes seljúcidas, datados do século XIII, que foram encontrados em Konia e Beshehir, na Turquia Central, terem sido feitos com lã e em nó simétrico, o mesmo material e técnica com que a Turquia Otomana dos séculos XV e XVI continuou a produzir tapetes.¹⁵⁹

O território turco, no extremo Ocidental da Ásia, ao longo da história sempre foi um entreposto de povos e culturas, em muitos casos com hábitos e tradições muito diferentes dos turcos. Essa multi-eticidade, no que à produção de tapetes diz respeito, criou uma grande variedade de tapetes.¹⁶⁰ No entanto, apesar das diferenças estilísticas e tipológicas entre os tapetes produzidos, todos obedeciam aos pressupostos simbólicos determinados pela lei islâmica, vigente em território turco desde o século IX, o que, por vezes, cria dificuldades na atribuição da autoria de alguns tapetes a uma determinada tribo ou zona de produção.

Em finais da Idade Média, começou a desenvolver-se na Turquia um mercado de exportação de tapetes para a Europa, os quais rapidamente se tornaram conhecidos e apreciados pelas elites económicas e culturais do *velho continente*. Veneza era o porto

¹⁵⁶ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 55.

¹⁵⁷ J. M. Con, *Carpets from the Orient*, 1966, p. 50.

¹⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 51.

¹⁵⁹ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹⁶⁰ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 86.

utilizado para importar os tapetes turcos para as mais opulentas casas europeias. Numa primeira fase só eram comprados em Itália, mas em finais do século XV eram também já muito apreciados no Norte da Europa. Essa divulgação e o apreço que os tapetes turcos tiveram na Europa durante o século XV, levaram a que muitos pintores da época os tivessem representado nas suas pinturas. O impacto dessas pinturas foi tal que ainda hoje alguns tipos de tapetes são conhecidos pelos nomes dos pintores que os representaram, como é o caso dos “Lotto” ou dos “Holbein”.¹⁶¹

A decoração clássica e tradicional dos tapetes turcos consistia primordialmente num desenho geométrico e de flores estilizadas, sendo o verde, o dourado, o azul e o encarnado as cores mais utilizadas.¹⁶² Só na segunda metade do século XV, durante o reinado de Maomé II, se inicia um ténue enriquecimento dos tapetes turcos através do surgimento de alguns motivos decorativos de origem persa e chinesa, sem que, no entanto, se possa falar de uma revolução ou de mudanças de monta na estrutura, esquema de desenho e decoração tradicional dos tapetes da Turquia.¹⁶³ A mais significativa mudança no esquema decorativo dos tapetes persas deu-se somente no início do século XVI, quando a região de Ushak se tornou no principal centro de produção de tapetes encomendados pelos sultões e nobres otomanos. Nas oficinas de Ushak, os artistas idealizaram, para os mestres tecelões, novas decorações com grandes dimensões, com um desenho mais complexo, semelhante ao estilo floral persa, em que apesar das flores terem continuado a ser estilizadas, passou a haver uma tendência para motivos mais curvilíneos, havendo um afastamento das decorações de estilo tradicionalmente geométrico da região.¹⁶⁴

A vasta extensão que constitui o território turco, as várias tribos e regiões produtoras de tapetes e algumas influências chegadas de culturas próximas geraram uma assinalável variedade de tipos decorativos, apesar dos artesãos, de um modo geral, terem obedecido, ao longo de vários séculos, a pressupostos simbólicos de natureza religiosa que até hoje nos levam a caracterizar os tapetes turcos de geométricos e sem representações de criaturas vivas. Nos próximos parágrafos apresentamos alguns dos mais importantes tipos de tapetes turcos, sendo notório que, embora seja visível a

¹⁶¹ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, pp. 83-86.

¹⁶² Maria Helena Maia e Melo, *Tapetes e tecidos da Pérsia e da Turquia* In *Colóquio: Revistas de Artes e Letras*, n.º 2 (Março de 1959), p. 44.

¹⁶³ Michele Campana, *Oriental carpets*, 1969, p. 81.

¹⁶⁴ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

chancela característica da sua decoração, também foram concebidos alguns exemplares que constituíram exceções ao estilo decorativo vigente.

Os tapetes seljúcidas são os mais antigos que chegaram até aos nossos dias, conservando-se ainda dois fragmentos datados do século XIII encontrados na Turquia Central, em Konia e Beishehir.¹⁶⁵ Esses fragmentos encontram-se actualmente no museu Evkaf de Istambul. O padrão destes tapetes consistia em formas geométricas entrelaçadas que preenchiam o campo e letras cúficas nas barras. As cores mais utilizadas eram o vermelho, o azul e o amarelo.¹⁶⁶ Konya era a mais importante zona de produção de tapetes seljúcidas. Mesmo após a extinção do poder seljúcida em território turco, Konya continuou a produzir tapetes com as mesmas características, com elementos geométricos, pentagonais ou triangulares enfileirados e motivos poligonais, com contornos adornados com elementos em forma de gancho e estrelas de oito pontas, um tipo de decoração atribuída à tradição seljúcida (f. 46).¹⁶⁷

Os tapetes turcomanos foram uns dos mais emblemáticos produzidos em território turco. A sua principal característica decorativa e aquela que os distinguiu dos demais tapetes era o “gul”, um motivo decorativo que na língua dos persas, o *farsi*, quer dizer rosa e que normalmente tem a forma de uma moldura, hexagonal ou octagonal (f. 47). Cada tribo turcomana tinha um “gul”¹⁶⁸ próprio, o que facilitava a sua identificação.¹⁶⁹ Para além do “gul”, a característica mais identificativa dos tapetes turcomanos era a excepcional harmonia repetitiva da sua decoração (f. 48). Mas são tapetes difíceis de datar devido à constante preservação das tradições que as tribos turcomanas mantiveram até ao século XIX. A cor é possivelmente o mais eficaz meio de datação por análise visual.¹⁷⁰ No que respeita às barras, os tapetes turcomanos tinham uma barra principal e duas ou mais barras secundárias, as chamadas “gregas”, sendo que ocasionalmente se produziram tapetes com duas barras principais. A decoração das barras compunha-se geralmente de elementos geométricos.¹⁷¹

¹⁶⁵ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹⁶⁶ Arthur Urbane Dilley, *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*, 1959, p. 146.

¹⁶⁷ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹⁶⁸ Nos tapetes turcomanos haviam “guls” principais e “guls” secundários. O “gul” principal num tapete turcomano era normalmente um polígono. Era o “gul” principal que geralmente estava associado a uma tribo em particular. O tamanho do “gul” variava entre 10 e 40 centímetros de diâmetro. Os “guls” secundários tinham normalmente forma de diamante. Cf. George W. O’Bannon, *The Turkoman carpet*, 1974, p. 40.

¹⁶⁹ J. M. Con, *Carpets from the Orient*, 1966, p. 44.

¹⁷⁰ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 233.

¹⁷¹ George W. O’Bannon, *The Turkoman carpet*, 1974, p. 41.

Os mais simbólicos e singulares tapetes de confecção turca eram os tapetes de oração, uma emblemática produção que manifestava o forte sentimento religioso e cultural dos turcos. Este tipo de tapete apresenta variações consoante o local de produção, embora a estrutura e desenho base fossem sempre os mesmos. Na Europa são conhecidos como Tapetes Bellini, porque o pintor italiano Giovanni Bellini (1430-1516) os representou na sua obra. Estes tapetes foram criados para que os crentes islâmicos, que rezam a Alá cinco vezes por dia, os pudessem utilizar como esteiras durante as orações. Por isso, eram normalmente pequenos (no máximo tinham 150 cm de comprimento por 90 cm de largura), facilmente transportáveis e adequados para as pessoas se ajoelharem em cima deles. O desenho dos tapetes de oração consistia num nicho ou arco de oração, a que se chamava “mihrab”, no centro do campo (f. 49). Em alguns tapetes, o “mihrab” era sustentado por colunas e o seu interior era sempre decorado por padrões típicos ou alusivos à região onde eram produzidos. Alguns tapetes deste género tinham diversos nichos, havendo um para cada membro da família. Este tipo de tapetes era produzido, e ainda continua a ser, em todas as regiões do território turco.¹⁷²

Os denominados “Tapetes Marby” são dos mais originais tipos de tapetes a que se atribui a concepção turca. Presumivelmente terão sido produzidos na Turquia, no início do século XV, mas são chamados de “Marby” porque o primeiro tapete desta tipologia que se conheceu foi encontrado na Suécia, numa pequena vila com esse nome. A técnica, os materiais utilizados e alguns elementos decorativos apontam para que sejam de produção turca, mas a sua decoração tem também características contrárias à tradição dos tapetes da Anatólia, e mais ainda por serem datados de inícios do século XV, época em que a ortodoxia islâmica continuava a imperar. No campo, estes tapetes tinham grandes octógonos alinhados, o que se enquadrava perfeitamente na tradição da Anatólia, mas no interior desse octógonos surgiam animais estilizados, normalmente um dragão e uma fénix lutando entre si e pássaros a ladearem uma árvore da vida (f. 50). Como já explicámos, a decoração figurativa não era aceite devido aos padrões religiosos vigentes na Turquia, daí o carácter de excepção e até algum mistério que gera a decoração destes tapetes.¹⁷³ No entanto, os vários especialistas têm encontrado explicação para a presença de criaturas vivas nesta representação na interpretação e simbologia dada pelo misticismo islâmico, segundo o qual a fénix era um símbolo de imortalidade e renascimento, e o dragão, trazido pelos mongóis do imaginário da

¹⁷² Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹⁷³ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

filosofia chinesa para solo turco, simbolizava poder, força e omnipresença para os turcos. Neste simbolismo talvez se encontre a explicação para o carácter de excepção destas figuras.¹⁷⁴

Os chamados “Tapetes Holbein” foram dos primeiros a ser conhecidos na Europa e permaneceram como um dos espécimes mais famosos durante vários séculos. A origem deste grupo de tapetes pode ser datada da primeira metade do século XV. Um fragmento conservado no Museu de Arte Islâmica de Berlim é o exemplar mais antigo que se conhece (f. 51).¹⁷⁵ Estes tapetes devem a sua denominação ao facto do pintor alemão Hans Holbein (1497-1543), *O Jovem*, os ter representado em algumas das suas pinturas (f. 52).¹⁷⁶ O seu padrão decorativo consistia em combinações de octógonos, quadrados e diamantes de diferentes tamanhos ligados por arabescos. As barras eram normalmente decoradas com imitações da escrita cúfica. As cores mais utilizadas foram o verde oliveira, o rosa, o azul, o vermelho, o púrpura e o preto.¹⁷⁷ Mas estes tapetes de medalhões geométricos, que eram uma reelaboração da tradição seljúcida, dividem-se em duas categorias, consoante o tamanho dos medalhões. Foram concebidos “Holbein” de desenho pequeno (f. 53), produzidos em Ushak, e “Holbein” de desenho grande (f. 54), produzidos em Bergama. Os de desenho pequeno caracterizavam-se por ter pequenos octógonos, normalmente contendo uma estrela, distribuídos em filas paralelas por todo o campo, rodeados com arabescos geométricos, que por sua vez formavam retículas triangulares semelhantes a corações. Já os “Holbein” de desenho grande, tinham um esquema decorativo mais simples, composto por dois ou três octógonos e um grande polígono central.¹⁷⁸

Os denominados “Tapetes Lotto” são muito conhecidos na Europa, e tal como os “Tapetes Holbein”, devem a sua designação ao facto de terem sido representados por um famoso pintor da época, o veneziano Lorenzo Lotto (1480-1556), que os representou numa das suas telas (f. 55).¹⁷⁹ Consta que se começou a produzir este tipo de tapetes em finais do século XV, nas oficinas de Ushak, e que desde logo foram tapetes destinados ao comércio.¹⁸⁰ A decoração dos tapetes “Lotto”, normalmente com um fundo vermelho vivo, consistia num conjunto de arabescos estilizados em amarelo

¹⁷⁴ Mehmet Ates, *Turkish carpets: the language of motifs and symbols*, 1993, p. 35.

¹⁷⁵ Kurt Erdmann, *Seven hundred years of Oriental carpets*, 1970, p. 52.

¹⁷⁶ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹⁷⁷ Arthur Urbane Dilley, *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*, 1959, pp. 146-147.

¹⁷⁸ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹⁷⁹ Roland Gilles, *O céu num tapete* In *Espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (séculos XV-XX)*, coord. por Jöelle Lemaistre, 2004, p. 20.

¹⁸⁰ Idem, *Ibidem*, p. 134.

que formavam filas alternadas de elementos em forma de cruz e de elementos octogonais ou rombóides. As barras dos modelos “Lotto” mais antigos, dos séculos XV e XVI – fizeram-se tapetes deste estilo até ao século XVIII -, tinham motivos inspirados na escrita cúfica (f. 56).¹⁸¹ Estes tapetes inserem-se no que se pode chamar de estilo intermédio dos tapetes turcos, assegurando a tradição entre o estilo geométrico e o de medalhão central.¹⁸²

Um outro tipo de decoração surgida na Turquia, no século XVI, nas oficinas de Ushak, foi os Tapetes Ushak de medalhões. O facto de terem medalhões na sua decoração remete-nos desde logo para o imaginário decorativo dos tapetes persas. E de facto confirmam-se as parecenças estilísticas. Eram tapetes com um fundo vermelho intenso, repleto de pequenos motivos florais azuis. No centro ficava um medalhão de forma arredondada, de fundo escuro, normalmente ornamentado com arabescos em amarelo. Nos quatro cantos do campo surgia um medalhão fragmentado que dava uma ideia de repetição infinita (f. 57). Foram também concebidos alguns tapetes de medalhão de Ushak, que se caracterizavam por terem ao longo de todo o eixo longitudinal do campo vários medalhões de forma arredondada ou ogival e de perfil denteado, os quais eram ladeados por duas filas de medalhões secundários. Este tipo de desenho indicava uma repetição *ad infinitum* do desenho, uma característica do estilo mais antigo dos tapetes da Anatólia, que representava a vida infinita.¹⁸³

Um género de tapetes também saído das oficinas de Ushak foram os espécimes decorados com grandes medalhões estelares a que vulgarmente se convencionou chamar de Tapetes Ushak com estrelas (f. 58). Surgidos no século XVI, foram uma produção de estilo imperial e a sua decoração evocava os edifícios de maior prestígio à época, nomeadamente a Mesquita Azul de Tabriz (f. 59).¹⁸⁴ Embora não se tenham tornado tão famosos na Europa como os tapetes “Lotto” ou “Holbein”, também receberam uma denominação alusiva ao pintor que os representou numa das suas composições, o italiano Paris Bordone (1500-1578), importante artista pertencente à Academia de Veneza (f. 60). Genericamente, a sua decoração consistia em estrelas azuis ou amarelas, com quatro ou oito pontas, repetidas *ad infinitum*, segundo a tradição da Anatólia, num

¹⁸¹ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹⁸² Roland Gilles, *O céu num tapete* In *Espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (séculos XV-XX)*, coord. por Jöelle Lemaistre, 2004, p. 134.

¹⁸³ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹⁸⁴ Roland Gilles, *Op. Cit.*, p. 22.

campo azul ou vermelho. As estrelas eram dispostas em fila e alternadas com pequenos elementos cruciformes (f. 61).¹⁸⁵

Os chamados “Ushak com pássaros” foi outro género de tapete difundido pelas oficinas de Ushak no século XVI e que se caracterizava pela inovação ao nível do desenho e da decoração, embora mantendo algumas das características fundamentais da tradição turca (f. 62). Em regra tinham uma série de fileiras horizontais e verticais de rosetas que se alternavam com folhas muito geometrizadas e compridas (ao estilo da tradição da Anatólia). No entanto, há quem considere que não se tratavam de folhas, mas sim de pássaros estilizados de bico alongado (f. 63), o que a ser verdade seria algo de muito raro nos tapetes turcos pelas razões religiosas já enunciadas, constituindo, assim, um tipo de desenho inovador. Apesar de ser apenas uma possibilidade que os motivos representados sejam pássaros, foi por eles que estes tapetes se tornaram conhecidos, daí a designação de “Ushak com Pássaros”.¹⁸⁶

Entre 1517 e 1798, o Egipto esteve sob domínio do Império Otomano, razão pela qual logo na primeira metade do século XVI se tenham começado a produzir tapetes em oficinas egípcias sob direcção de mestres turcos. Nesse contexto, em inícios do segundo quartel do século XVI, em oficinas do Cairo, começou-se a produzir tapetes com um tipo de desenho e decoração inovadores a que se chamou Estilo Corte. Esses tapetes caracterizavam-se principalmente pela presença de elementos naturalistas curvilíneos. Tinham uma gama cromática restrita, com decorações de flores e folhas repetidas que formavam parte de esquemas com um medalhão ou nicho.¹⁸⁷

Os diferentes tipos de desenhos e motivos decorativos aqui apresentados são apenas um resumo do que de mais importante se produziu ao longo dos séculos em solo turco, ficando demonstrado que apesar da enorme variedade de tapetes que se manufacturaram, houve sempre um fio condutor que nos permite identificar, com alguma clareza, um tapete produzido na Anatólia. Apesar de ter sido com os otomanos que surgiram alguns desenhos inovadores e se vislumbre alguma influência dos tapetes produzidos na Pérsia sob a égide safávida, o tapete turco permaneceu, *grosso modo*, como um bastião de desenho geométrico e equilíbrio austero, sem que, no entanto, se invalide a excelente qualidade, beleza e diversidade dos seus desenhos e motivos decorativos.

¹⁸⁵ Arthur Urbane Dilley, *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*, 1959, p. 147.

¹⁸⁶ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

¹⁸⁷ Informação em www.artmaya.com.br, acedido em 12-10-2009.

2.3. Tapetes Indianos

Pelo que se conhece da história dos tapetes orientais, a Índia nunca é mencionada como um território onde houvesse uma ancestral produção de tapetes de nós, como é o caso da Pérsia ou da Turquia. Para essa ideia generalizada contribuiu o facto de na Índia não se conhecerem tapetes de nós anteriores ao século XVI que tenham chegado até aos dias de hoje.¹⁸⁸ O tapete mais antigo de confecção indiana que se conhece é do reinado de Akbar, que chegou ao poder durante a dinastia Mogol,¹⁸⁹ de que falaremos mais à frente neste texto, na segunda metade do século XVI, mais precisamente em 1556.¹⁹⁰

A fundamentar a tese que defende que só se começaram a produzir tapetes na Índia a partir do século XVI, para além da inexistência de exemplares anteriores, está o facto de não se conhecerem outros indícios físicos de trabalhos de tecelagem, como é o caso da ausência de teares antigos e outros instrumentos imprescindíveis a esta arte.¹⁹¹ No entanto, há provas documentais, assentes em referências literárias, que contradizem a tese anterior. Para provar a longevidade histórica da tradição de tapetes na Índia, basta que atentemos a alguns textos budistas, que remontam aos séculos II e III a. C., e que fazem referência a tapetes. Durante muito tempo, os investigadores e estudiosos do tapete oriental tinham tendência a evocar e catalogar os tapetes indianos como sendo uma simples derivação dos tapetes persas. Mas se as referências literárias que se conheciam aludiam a tapetes, mas não indicavam o local em que eram produzidos, abrindo espaço para a fundamentação da tese que defendia uma inexistência de produção anterior à dinastia Mogol. Um documento datado de 1518, de um comerciante português chamado Duarte Barbosa, refere-se ao fabrico de tapetes indianos, ficando assim provado que já se produziam anteriormente a 1526, data do início do poder da dinastia Mogol na Índia.¹⁹²

Apesar da referência a tapetes na Índia em textos budistas, como já relatámos, consta que a sua produção em solo indiano terá tido início a partir da invasão islâmica, em

¹⁸⁸ Steven Cohen, *Flores e animais In O tapete oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 115.

¹⁸⁹ Termo que se emprega especialmente para designar os soberanos Timuridas (dinastia muçulmana sunita da Ásia Central), descendentes de Tamerlão (fundador do Império Timúrida), que reinaram na Índia entre 1526 e 1858. Cf. Maria Fernanda Passos Leite, *Um tapete da Índia Mogol da Coleção Calouste Gulbenkian*, 1999, p. 1.

¹⁹⁰ Daniel Walker, *Flowers underfoot: indian carpets of the Mughal Era*, 1997, p. 6.

¹⁹¹ Steven Cohen, *Op. Cit.*, p. 115.

¹⁹² Daniel Walker, *Op. Cit.*, pp. 1-6.

712.¹⁹³ No entanto, o clima tropical da Índia não incentivou o desenvolvimento de uma produção de tapetes de nós em grande escala, não se conhecendo sequer qualquer centro ou zona de produção popular indiana.¹⁹⁴ Tudo indica que a escassez de produção anterior ao século XVI e o facto da tradição da tecelagem não se ter enraizado nas populações indianas como em outros territórios próximos se deveu, essencialmente, aos extremos climáticos de temperatura e humidade do território indiano.¹⁹⁵

Com a chegada ao poder dos mogóis, a história dos tapetes indianos teve um período de grande esplendor que colocou a sua produção a par com as históricas potências orientais da tecelagem. Fundada em 1526 por Babur, um príncipe turco-mongol descendente de Tamerlão e de Genghis Khan, a dinastia mogol, muçulmana, reinou na Índia até 1858 (f. 64).¹⁹⁶ Os monarcas mogóis foram grandes mecenas de todas as artes, incentivando e criando condições económicas e logísticas para que se produzissem peças de arte de grande qualidade.

Hamayun, líder dos mogóis indianos de 1530 a 1556 e pai do famoso Akbar, esteve algum tempo na corte Safávida do Xá Thamasp, tendo trazido para a Índia, aquando do seu regresso, vários artistas persas de Tabriz.¹⁹⁷ Foi, no entanto, com o Imperador Akbar¹⁹⁸ que se desenvolveu uma extraordinária produção artística de tapetes, tutelada a partir do palácio imperial, onde foram criadas várias oficinas de pintura, tapetes e tecidos, sempre orientadas por artistas profissionais e conceituados que Akbar mandava vir da Pérsia.¹⁹⁹ Durante a vigência da dinastia Mogol foram criados vários centros de produção de tapetes por todo o território indiano, mas as três oficinas reais mais famosas foram instaladas em Lahore, Jahangir e Agra, capital da Índia Mogol.²⁰⁰ Consta que terão surgido, para além das oficinas reais, cerca de 1600 centros de artesanato por todo o território indiano onde se teciam tapetes de nós.²⁰¹ Os tapetes e os tecidos em

¹⁹³ Michele Campana, *Oriental carpets*, 1969, p. 147.

¹⁹⁴ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 305.

¹⁹⁵ Steven Cohen, *Flores e animais* In *O tapete oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 115.

¹⁹⁶ Maria Fernanda Passos Leite, *Um tapete da Índia Mogol da Colecção Calouste Gulbenkian*, 1999, p. 5.

¹⁹⁷ Giovanni Curatola, *Oriental carpets*, 1983, p. 124.

¹⁹⁸ Filho de Hamayun, reinou na Índia entre 1556 e 1605, sendo contemporâneo do Xá Abbas, o Grande, da Pérsia. Um dos maiores patronos e colecionadores de arte de todos os tempos, sendo ele próprio pintor. Para além do seu gosto pelas artes, era um líder incontestado e um guerreiro temido. Também conhecido pela sua afamada tolerância religiosa. Cf. Ian Bennett, *Tapetes orientais: manual de identificação*, 1986, p. 120; Daniel Walker, *Flowers underfoot: indian carpets of the Mughal Era*, 1997, p. 5.

¹⁹⁹ Maria Fernanda Passos Leite, *Op. Cit.*, p. 5.

²⁰⁰ Daniel Walker, *Flowers underfoot: indian carpets of the Mughal Era*, 1997, pp. 7-8.

²⁰¹ Reinhard G. Hubel, *Op. Cit.*, p. 305.

geral passaram a ter um papel de grande relevância, tanto nos ambientes palacianos como nas luxuosas tendas utilizadas nas deslocções da corte. Para além da beleza que conferiam a qualquer palácio ou tenda real, os tapetes eram produtos com grande importância económica, servindo muitas vezes como presentes de valor para trocar com embaixadores e outros dignitários estrangeiros.²⁰²

No que se refere às questões técnicas de produção dos tapetes indianos, estes não se diferenciavam dos persas, o que facilmente se explica pelo facto de terem sido artistas persas a dirigir a sua produção. O nó utilizado era sempre o persa, sendo até difícil distinguir, numa primeira fase de produção, um tapete indiano dos produzidos em Herat, na Pérsia.²⁰³

Os materiais mais utilizados na tecelagem dos tapetes mogóis foram a lã, o algodão, a seda, a seda com ouro e a seda com ouro e prata, o que desde logo demonstra a riqueza das peças produzidas.²⁰⁴ O material mais utilizado era a lã, o menos nobre, o que não quer dizer que não se tratassem de tapetes de luxo, já que normalmente era uma lã tão fina, a caxemira, que podia ser confundida com seda. Era uma lã proveniente do peito das cabras montês, dos Himalaias, que ficou conhecida por esse nome no Ocidente por ser comercializada na região de Caxemira.

Poucos tapetes de seda ou com metais preciosos chegaram aos nossos dias, talvez por serem mais raros ou pelo facto da seda ser um material muito perecível. O uso dos fios de seda na estrutura dos tapetes permitiu que fossem concebidas peças extremamente finas, o que permitia que tivessem uma grande densidade de nós e assim fosse possível conceber desenhos e motivos que revelassem uma alta qualidade artística.²⁰⁵

No que respeita à decoração dos tapetes indianos, no início da vigência mogol, confundia-se a sua decoração com a dos tapetes persas, o que certamente terá sido fruto da presença de artistas persas a tutelar o trabalho das oficinas de corte indianas logo no início da produção mogol, assim como da quase total ausência de uma tradição decorativa de tapetes de raiz indiana.²⁰⁶ Devido a essas evidentes semelhanças, no final do século XIX, quando os historiadores de arte alemães e austríacos começaram a publicar trabalhos académicos sobre tapetes orientais, muitos tapetes indianos dos séculos XVI e XVII foram identificados como sendo de origem persa, equívoco que

²⁰² Maria Fernanda Passos Leite, *Um tapete da Índia Mogol da Colecção Calouste Gulbenkian*, 1999, p. 5.

²⁰³ Giovanni Curatola, *Oriental carpets*, 1983, p. 124.

²⁰⁴ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 305.

²⁰⁵ Maria Fernanda Passos Leite, *Op. Cit.*, p. 6.

²⁰⁶ Andre Bronimann, *Esplendor de las alfombras del Oriente*, 1977, p. 122.

persistiu durante boa parte do século XX.²⁰⁷ Os tapetes indianos do século XVI foram influenciados sobretudo pelos modelos persas de Herat, embora com tonalidades de cor diferentes, sendo esse pormenor que ajudou os investigadores a distinguir os tapetes realizados na Índia durante esse período.²⁰⁸ Embora as técnicas tintureiras utilizadas fossem as mesmas, as cores dos tapetes indianos eram normalmente mais suaves, sendo que o vermelho e o cor-de-rosa eram nitidamente diferentes devido ao facto da cochinha da Índia ter características diferentes da cochinha apanhada na Pérsia, em zonas normalmente montanhosas.²⁰⁹

Mas a colagem aos modelos persas na decoração dos tapetes indianos foi uma tendência inicial que se foi desvanecendo, já que, embora partindo dos modelos persas, irão evoluir para padrões mais originais, especificamente locais. Os motivos decorativos de inspiração floral, tendo ou não medalhão central, passaram a ter, gradualmente, fauna da Índia, grotescos, figuras humanas e até brasões de armas europeus. Pode-se dizer que os tapetes indianos evoluíram no sentido de uma decoração floral mais realista que atingiu o seu grande apogeu durante o reinado do Xá Jahan,²¹⁰ famoso pela construção do Taj Mahal.²¹¹

A tipologia de decoração que vigorou na Índia após os primeiros tapetes, que eram de um modo geral quase cópias dos persas de Herat (f. 65), caracterizava-se por ter um campo monocromático para destacar os padrões, sendo que as barras eram normalmente decoradas com flores e árvores ou flores com palmetas e pássaros gentilmente articulados (f. 66).²¹² De destacar que na decoração com flores e animais dos tapetes indianos não havia uma intenção meramente estética. Terão sido influenciados pelos álbuns científicos de estudos de botânica trazidos da Europa pelos jesuítas, havendo então a intenção de representar e divulgar a riqueza das espécies de fauna e flora existentes na Índia.²¹³

Na Índia, apesar da variedade de tapetes produzidos, não houve uma divisão sistemática em tipologias decorativas por parte dos estudiosos como houve em relação aos tapetes

²⁰⁷ Steven Cohen, *Pérsia ou Índia: a relação entre duas tradições de tecelagem* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 123.

²⁰⁸ Giovanni Curatola, *Oriental carpets*, 1983, p. 124.

²⁰⁹ Arthur Urbane Dillely, *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*, 1959, p. 141.

²¹⁰ O Xá Jahan reinou na Índia entre 1628 e 1658. Cf. Giovanni Curatola, *Oriental carpets*, 1983, p. 128.

²¹¹ Maria Fernanda Passos Leite, *Um tapete da Índia Mogol na Coleção Calouste Gulbenkian*, 1999, p. 6.

²¹² Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 305.

²¹³ Cf. Maria Fernanda Passos Leite, *Op. Cit.*, 1999, p. 6; Reinhard G. Hubel, *Op. Cit.*, 1971, p. 305.

persas e turcos, mas é possível destacar-se alguns tipos decorativos conhecidos. É precisamente esse resumo de algumas tipologias de decoração dos tapetes indianos que faremos nos próximos parágrafos.

Quando tentamos fazer uma divisão por tipologias decorativas dos tapetes indianos temos que ter sempre duas ideias bem presentes. A primeira tem a ver com a influência persa nos tapetes indianos. Apesar dos tapetes produzidos no início da dinastia mogol terem os mesmos motivos específicos dos persas, nunca foram cópias exactas, mas tapetes originais criados com base nos motivos tradicionais da Pérsia. Depois, gradualmente, foi havendo um afastamento dos motivos e da influência persas em detrimento de decorações de inspiração local, sem que, no entanto, tenham desaparecido totalmente. A segunda ideia a reter prende-se com diferenças tipológicas locais, mais precisamente entre a decoração dos tapetes do Decão²¹⁴ e a dos tapetes do Norte de Índia.²¹⁵

O tipo de decoração com uma denominação mais conhecida na Europa é o chamado estilo “Indo-Persa”, embora na Índia seja denominado de “Estilo Persa”. A característica que melhor define este tipo de tapetes é a grande similaridade com os tapetes persas, tendo sido os primeiros a ser produzidos sob o poder mogol. Eram tapetes claramente inspirados em modelos persas de Herat, embora sem as cores originais (f. 67).²¹⁶ Andre Bronimann caracteriza assim a decoração dos tapetes “Indo-Persas”: *“Os campos adornavam-se frequentemente com motivos “herati” ou “boteh”, e as barras levavam gregas com desenhos de ramalhetes de flores angulosas. O “tchi” – ou nuvem estilizada – e as folhas lanceoladas formam também parte da sua ornamentação. Os fundos de marfim, verde ou bege, com barras normalmente em vermelho, amarelo ou laranja e até, às vezes, negras, em tapetes mais antigos. O azul e*

²¹⁴ Chama-se Decão a um vasto planalto que se estende por quase todo o território Centro e Sul da Índia.

²¹⁵ Tradicionalmente, apesar de tanto os tapetes do Decão como do Norte da Índia manifestarem influências da Pérsia na sua decoração, tinham normalmente características típicas que os diferenciavam. Os tapetes do Norte da Índia caracterizavam-se pelo uso constante do vermelho, bem como pela justaposição de vários tons, mais claros e mais escuros. As cores secundárias destes tapetes eram normalmente o branco, o azul e o bege. Para além destas cores, tinham normalmente representações de ramos de flores, folhas compridas serrilhadas e lanceoladas e cachos de uvas de várias dimensões e cores. Já os tapetes de Decão, sempre mais próximos da decoração e motivos persas, apresentavam menos frequentemente o vermelho como cor dominante nos fundos. Na maior parte dos tapetes patenteavam o bege, castanho-claro, amarelo, laranja, verde e branco para equilibrarem os tons menos vivos de vermelho que eram utilizados nestes tapetes. Este tipo de cores e tons criavam a chamada “Paleta do Decão”. Cf. Steven Cohen, *Flores e animais In O Tapete oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 116.

²¹⁶ Giovanni Curatola, *Oriental carpets*, 1983, p. 124.

o rosa são as cores dominantes nos motivos decorativos.”²¹⁷ Estes tapetes espelhavam a visão artística e literária dos persas, certamente por influência do enorme fluxo de poetas, calígrafos e pintores vindos da Pérsia para a corte mogol (f. 68). Os tapetes “Indo-Persas” tinham normalmente uma de entre as duas seguintes formas decorativas: ou apresentavam cenas pictóricas adaptadas da tradição dos livros ilustrados ou padrões entrelaçados de enrolamentos de gavinhas e palmetas, algumas vezes simétricas e outras com animais e medalhões centrais.²¹⁸ Este tipo de tapetes foi produzido até aproximadamente ao final do primeiro quartel do século XVII, altura em que, apesar de se ter mantido a influência decorativa persa, começaram a ser introduzidos motivos decorativos indianos.

Na segunda década do século XVII surgiu um tipo de tapete que se convencionou chamar de “Estilo floral indiano”.²¹⁹ Estes tapetes, que se produziram até ao século XIX, mantiveram a influência persa, mas tinham um cariz mais realista. Tanto podiam apresentar filas sobrepostas de várias flores como incluí-las em sistemas em forma de grade com composição geométrica (f. 69).²²⁰

Outro tipo decorativo de tapetes indianos muito apreciado na Europa, principalmente pelo seu exotismo, foi os “Tapetes de padrão fantástico-animal”, também conhecidos por “Tapetes de desenho de grotresco”. Nenhum destes tapetes chegou aos nossos dias, apenas são conhecidos quinze fragmentos (f. 70). Provavelmente produzidos a partir da década de oitenta do século XVI, o desenho destes tapetes harmonizava, de uma forma muito complexa, que em alguns casos chegava a ser quase indecifrável, vários animais existentes na Índia com vasos de plantas, máscaras de monstros e plantas. A génese decorativa destes tapetes encontra-se nos tapetes de Herat do século XVI, na medida em que se as máscaras de monstros forem substituídas por palmetas e os animais adjacentes por pequenas flores teremos uma decoração similar aos tapetes de Herat.²²¹ Foi, por isso, uma apropriação com motivos locais dos tapetes de Herat.

Também com desenhos fantásticos eram feitos os chamados Tapetes de desenho pictórico, cujos autores foram buscar inspiração às iluminuras de livros, arte tradicionalmente persa, e produziram alguns tapetes cénicos - no final do século XVI ou

²¹⁷ Andre Bronimann, *Esplendor de las alfombras del Oriente*, 1977, p. 122.

²¹⁸ Daniel Walker, *Flowers underfoot: indian carpets of the Mughal Era*, 1997, p. 29.

²¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 33.

²²⁰ Maria Fernanda Passos Leite, *Um tapete da Índia Mogol da Colecção Calouste Gulbenkian*, 1999, p. 6.

²²¹ Daniel Walker, *Op. Cit.*, pp. 33-37.

inícios de XVII - em que conciliaram imagens reais com imagens do fantástico (f. 71).²²²

No final do reinado de Akbar (1556 – 1605) e durante todo o reinado do Xá Jahangir (1605 – 1627), produziram-se vários tapetes com padrões decorativos baseados num sistema de enrolamentos de gavinhas a ligar motivos de inspiração persa, normalmente animais. Apesar da sua originalidade residir somente na forma de encadeamento e ligação dos motivos do campo, pode-se considerar que constituíram um estilo à parte. Normalmente chamados de “Tapetes de caça indianos”, o que também é correcto, também se podem denominar de “Tapetes de enrolamento de gavinhas e padrão de animais” (f. 72).²²³

Uma outra tipologia de tapetes da mesma época do século XVII é a dos chamados “Tapetes de enrolamento de gavinhas e florescências”, em que há um desenho que apresenta enrolamentos de gavinhas, mas em que não há imagens figurativas, as quais são normalmente substituídas por padrões florais.²²⁴

Enunciados os mais importantes tipos decorativos de tapetes produzidos na Índia, conclui-se que apesar da utilização de motivos decorativos originais, o esquema decorativo e a grande referência na produção dos tapetes indianos sempre foram os tapetes persas de produção Safávida, nomeadamente as decorações típicas da cidade de Herat.

²²² Daniel Walker, *Flowers underfoot: indian carpets of the Mughal Era*, 1997, p. 37.

²²³ Idem, *Ibidem*, p. 45.

²²⁴ Idem, *Ibidem*, p. 57.

2.4. Tapetes chineses

É sabido que a história dos tapetes de nós na China é muito antiga, desconhecendo-se, contudo, quando se iniciou a sua produção.²²⁵ As referências mais antigas a tapetes chineses surgem em pinturas e descrições poéticas da dinastia T'Ang,²²⁶ embora no Japão haja fragmentos de tapetes que alguns investigadores tendem a atribuir à dinastia T'Ang.²²⁷ A mais famosa referência a tapetes chineses pertence a um poema do século VIII, de um poeta chamado Po Chu-I, intitulado “*O grande tapete*”, e reza assim:

*“Tantos dos pobres devem sofrer de frio
Como podemos fazer para o prevenir
Trazer calor a um só corpo não é grande coisa.
Eu desejava ter um tapete com dez mil pés,
Com o qual de uma só vez podia cobrir toda a cidade.”*²²⁸

Consta que durante o período de poder Mongol em território chinês, entre 1260 e 1341, tenha havido um forte desenvolvimento na produção de tapetes de corte. No entanto, tratavam-se de tapetes de feltro, uma tradição que se enraizou na China e se manteve por vários séculos. Que se saiba, durante a vigência mongol não se produziram tapetes de nós de grande qualidade ou, pelo menos, em larga escala, já que Marco Polo, que viveu na corte de Kublai Khan²²⁹ entre 1271 e 1294, e apesar de nos seus relatos se referir a tapetes de nós, nunca o fez em relação a tapetes produzidos em solo chinês.²³⁰ Como se pôde constatar, os dados sobre tapetes de nós antigos produzidos na China são escassos e pouco elucidativos em relação às suas características. E para adensar a pouca informação que existe sobre tapetes antigos chineses, aos nossos dias não chegaram tapetes anteriores à dinastia Ming (1368-1644).²³¹

Historicamente, e tendo em conta o conhecimento existente sobre os tapetes chineses, os períodos mais importantes de produção foram a dinastia Ming (1368-1644) e a

²²⁵ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 293.

²²⁶ A dinastia T'Ang governou a China entre 618 e 906 d. C., tendo sido um período que ficou conhecido como a idade de ouro da arte e do conhecimento na China. Cf. Arthur Urbane Dilley, *Oriental carpets and rugs: a comprehensive study*, 1959, p. 203.

²²⁷ Esses fragmentos de tapetes têm a seguinte decoração, segundo Arthur Urbane Dilley: “*desenhos de flores de lótus, rosetas, pássaros, nuvens e rochas. Foram tecidos em azul ou num amarelo escuro na zona do campo*”. Cf. Arthur Urbane Dilley, *Oriental carpets and rugs: a comprehensive study*, 1959, p. 203.

²²⁸ Arthur Urbane Dilley, *Oriental carpets and rugs: a comprehensive study*, 1959, p. 203.

²²⁹ Neto de Genghis Khan, foi o líder Mongol responsável pela dominação total e reunificação da China, fundando a dinastia Yuan.

²³⁰ Reinhard G. Hubel, *op. Cit.*, 1971, p. 293.

²³¹ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 124.

dinastia Ch'ien L'ung (1736-1795), sendo que durante estas duas dinastias só se produziam tapetes de nós no Norte da China, com os três mais importantes locais de produção a serem Pequim, Tiensin e Ning-hsai.²³²

Os tapetes chineses diferem de todos os outros tapetes orientais pela sua organização esquemática de desenho e organização das cores, mas a nível material e técnico são idênticos aos demais.²³³ O tipo de nó utilizado era o “*senneh*”, mais conhecido por nó persa, embora não se saiba onde foi utilizado pela primeira vez, razão pela qual não se pode descartar a hipótese de ter sido um nó surgido na China.²³⁴ No que se refere aos materiais utilizados na estrutura e nós dos tapetes chineses, são os mesmos que se utilizam noutras zonas da Ásia, a lã, o algodão e a seda. Pelo facto da seda ter surgido na China há em alguns autores, por vezes, a tendência para se afirmar que os tapetes antigos chineses eram tecidos em seda.²³⁵ Esta assumpção pode até ser verdadeira, mas terá sempre um teor especulativo, já que devido ao facto da seda ser um material pouco resistente ao tempo, poucos são os tapetes que subsistiram até aos nossos dias.

A decoração dos tapetes chineses constitui uma categoria à parte entre os tapetes orientais. Se por vezes é difícil classificar tapetes de algumas zonas, dada a semelhança decorativa com outras zonas, os tapetes chineses são facilmente identificáveis pela sua singularidade.²³⁶ De um modo geral, a decoração dos tapetes chineses caracterizava-se por ter um medalhão central com motivos figurativos e simbólicos de grande diversidade, embora fossem maioritariamente animais ou flores. O medalhão podia repetir-se uma ou mais vezes sobre o campo, ou então desaparecendo por completo, deixava lugar a que o campo fosse preenchido por motivos dispersos. Embora houvesse tapetes sem barras, o mais usual nos tapetes chineses era terem três barras, sendo a exterior quase sempre lisa, a central ornamentada com elementos vegetais e simbólicos e a interior formada por pequenas barras, também chamadas de “*gregas*”, com motivos diversos. As cores recorrentes eram o dourado, o amarelo, o marfim, o azul e o verde-claro. Essas cores eram as mais utilizadas nos fundos, motivos decorativos e barras (fs. 73 e 74).²³⁷

Entre 1368 e 1644, apesar de se desconhecerem os tapetes chineses anteriores, foi o período em que se conceberam os melhores tapetes em território chinês, época

²³² Michele Campana, *Oriental carpets*, 1969, p. 139.

²³³ J. M. Con, *Carpets from the Orient*, 1966, p. 54.

²³⁴ Michele Campana, *Op. Cit.*, p. 139.

²³⁵ Giovanni Curatola, *Oriental carpets*, 1983, p. 129.

²³⁶ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 36.

²³⁷ Andre Bronimann, *El esplendor de las alfombras del Oriente*, 1977, p. 121.

correspondente à dinastia Ming. Tratavam-se tradicionalmente de tapetes de decoração floral que também ostentavam animais, motivos arquiteturais e figuras humanas.²³⁸ Os motivos animais mais vezes representados eram o dragão, a Fénix, o leão e o cão, sendo que as flores mais comuns eram o narciso, o pêsego, a flor-de-lótus e o crisântemo, que, respectivamente, representavam o Inverno, a Primavera, o Verão e o Outono na cultura chinesa. As cores básicas e mais comumente utilizadas nos tapetes Ming eram o azul, o amarelo, o vermelho e o branco.²³⁹

No século XIII, a história dos tapetes orientais sofreu fortes mudanças culturais e artísticas que se vieram a manifestar nos motivos decorativos de algumas zonas produtoras de tapetes. Essas mudanças tiveram a arte chinesa como grande responsável, já que os mongóis, naquele século, conquistaram a China e posteriormente a Ásia Central e alguns territórios da Ásia Menor, o que veio a gerar um intercâmbio de influências. Os mongóis eram um povo vocacionado para a guerra, mas não foram indiferentes à arte chinesa, e a prova disso foi o facto de a terem adoptado e exportado para os territórios que vieram a conquistar a Ocidente, tal como também trouxeram influências de outras culturas para a arte chinesa.

No que aos tapetes diz respeito, no século XIII, os mongóis trouxeram motivos decorativos de tradição islâmica para a China, mas não terão tido grande repercussão no desenho dos tapetes chineses. Pelo contrário, foram os islâmicos que adoptaram alguns motivos chineses como a nuvem, o dragão, o veado ou a cruz suástica e outros que frequentemente se encontram nos tapetes persas e turcos.²⁴⁰

A impermeabilidade da arte chinesa dos tapetes em relação às influências exteriores teve muito que ver com o seu carácter simbólico. A sua decoração compunha-se de uma série de imagens que funcionavam como um puzzle e em que todos os motivos eram autónomos e tinham uma identidade e simbologia própria, mas só juntos cumpriam o objectivo de transmissão de uma mensagem, um princípio inerente a toda a arte chinesa.²⁴¹ Essa mensagem era normalmente de teor filosófico ou religioso, transmitida por meio de uma complexa linguagem simbólica.²⁴² Razão pela qual os motivos decorativos chineses foram adoptados por outras culturas, enquanto que os motivos

²³⁸ Michele Campana, *Oriental carpets*, p. 139.

²³⁹ Idem, *Ibidem*, p. 140.

²⁴⁰ Idem, *Ibidem*, p. 140.

²⁴¹ Giovanni Curatola, *Oriental carpets*, 1983, p. 131.

²⁴² Arthur Urbane Dilley, *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*, 1959, p. 204.

estrangeiros chegados à China, sem valor simbólico para os chineses, não foram por eles apropriados.

Nenhuma outra cultura tem uma tão poderosa presença da linguagem simbólica. Essa predilecção dos chineses por se expressarem por símbolos e apresentarem ideias abstractas através de imagens coincide com a pobreza de sons da linguagem chinesa. A escrita e a língua chinesa são o reflexo de uma cultura em que a imagem está acima do som ou da linguística. Existe um caracter para cada ideia, mas apenas um som para vários caracteres. Esse princípio comunicativo dos chineses transparece na decoração dos seus tapetes, em que o número, a forma e a cor dos motivos representados confluem para um todo que tem como fim a expressão harmoniosa do conteúdo simbólico. Só nos tapetes da Ásia Central e Ocidental se utilizaram motivos de origem chinesa isoladamente e de forma puramente decorativa.²⁴³

Esta predilecção pela imagem e pelo simbolismo da cultura chinesa assenta numa básica tradição filosófica que reza assim: “*a melhor declaração é aquela que não cai numa teia de palavras*”. Este princípio aplicou-se a toda a arte chinesa e em especial aos tapetes, vigorando a premissa de que a existência da arte vai para além das palavras, a sua experiência deve envolver todos os sentidos.²⁴⁴

As principais fontes inspiradoras das decorações dos tapetes chineses e de toda a arte chinesa foram as três grandes referências doutrinárias de cariz filosófico e religioso pelas quais a sociedade chinesa se regeu por muitos séculos: o Taoísmo,²⁴⁵ o Confucionismo²⁴⁶ e o Budismo²⁴⁷. Estas três doutrinas, carregadas de símbolos e

²⁴³ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, pp. 296-297.

²⁴⁴ Charles I. Rostov e Jia Guanyan, *Chinese carpets*, 1983, p. 89.

²⁴⁵ O Taoísmo foi buscar o seu nome à extremamente importante ideia ou conceito “*Dao*”, que é usualmente traduzido como “*O Caminho*”, referindo-se ao caminho pelo qual se encontra a paz, a harmonia com o Universo, longevidade ou mesmo o segredo da imortalidade. A mitologia do Taoísmo centra-se em oito seres imortais que gozam vidas imortais de grande felicidade. Desejos que não podem ser satisfeitos durante a vida humana e que se tornam possíveis num outro mundo superior. Os oito símbolos do Taoísmo são a espada, as castanholas, o leque, o bambu, o bastão, a flauta, o cesto de flores e a flor de lótus. Cf. Charles I. Rostov e Jia Guanyan, *Chinese carpets*, 1983, pp. 118-119.

²⁴⁶ O primeiro grande pregador desta filosofia foi Kong Qiu, também chamado de Kong Fuzi, nome que os ocidentais latinizaram para Confúcio. Este grande pensador e professor tornou-se reverenciado devido à sua doutrina filosófica, a qual foi glorificada por sucessivas gerações de seguidores. Confúcio considerava que o estímulo humano era o mais efectivo poder para se atingir a harmonia na terra. Para Confúcio, ensinar e estudar eram as formas mais eficazes de se atingir essa sociedade ideal, baseada em organização social e responsabilidade. Por isso, os quatro símbolos do Confucionismo, várias vezes presentes nos tapetes chineses, eram todos eles emblemáticos da vida escolar: a harpa, o tabuleiro de xadrez, livros e rolos de pergaminho. Cf. Charles I. Rostov e Jia Guanyan, *Chinese carpets*, 1983, p. 122.

²⁴⁷ O Budismo é uma religião e doutrina filosófica indiana que surge pela primeira vez referenciada em documentos chineses de 67 d. C., tendo-se tornado, ao longo dos séculos que se seguiram, numa referência religiosa e doutrinária da sociedade chinesa. No início do século XV, os líderes budistas ligaram a sua religião a rituais do Confucionismo, o que levou a que o Budismo tivesse um maior impacto na

mensagens simbólicas, foram as grandes referências e os pontos de partida dos artistas que conceberam os desenhos e decorações dos tapetes chineses.

Depois da caracterização dos tapetes orientais que levámos a cabo no capítulo dois, partimos agora para uma abordagem mais próxima dos nossos objectivos, na medida em que o próximo capítulo será subordinado à presença e divulgação dos tapetes orientais em solo português.

civilização chinesa. O Budismo toma várias formas e os chineses incorporaram o Budismo num sistema de crenças mais chinês que indiano. Muitos dos padrões e motivos dos tapetes chineses provêm do Budismo. De acordo com uma lenda o Buda foi à cidade de Kusinara, em 487 a. C, e pôs-se em cima de uma pedra com a face virada para Sul. As suas pegadas foram lá deixadas para a posteridade e nesses vestígios apareceram os oito elementos da sorte do Budismo, símbolos de tudo o que é felicidade: a roda, a concha, o guarda-chuva, o baldaquino, a flor de lótus, o vaso, o peixe e o nó sem fim. Cf. Charles I. Rostov e Jia Guanyan, *Chinese carpets*, 1983, p. 123.

3. Presença de tapetes orientais em Portugal

Na senda dos objectivos que pretendemos atingir com esta dissertação, dedicamos agora este capítulo a três assuntos determinantes para que saibamos como e quando os tapetes orientais chegaram a Portugal, quem os importava e que utilização lhes era dada, e qual a importância que lhes era atribuída no nosso território. Desta forma pensamos ser possível chegar a algumas conclusões que contribuam para o nosso conhecimento sobre como os tapetes orientais podem ter influenciado nas origens e decoração dos mais antigos tapetes de Arraiolos. Para esse fim, procurámos informação subordinada aos três seguintes temas: as rotas comerciais, as colecções e as representações de tapetes orientais em pinturas.

Teresa Pacheco Pereira afirmou que para o estudo dos tapetes orientais em Portugal são fundamentais três elementos: os tapetes existentes, a sua representação na pintura e a sua descrição em fontes históricas.²⁴⁸ Nós acrescentamos mais um elemento: as rotas comerciais, que nos indicam como e quando chegaram a Portugal.

Apesar da existência de muitos tapetes orientais em Portugal, não são muitos os estudos que se debruçam sobre esta temática, o que à luz da nossa história é insólito, na medida que Portugal foi a primeira potência europeia a arribar no Oriente, a instalar-se militarmente e a impor os seus interesses comerciais e económicos, tanto pela via diplomática como pela força.²⁴⁹ Apesar de já existir algum conhecimento sobre a presença de tapetes orientais em Portugal, muito falta saber e estudar. As fontes são variadas e estão à espera que os investigadores as descubram e nos ajudem a compreender melhor uma das mais singulares expressões artísticas chegada ao nosso território. Fontes escritas com menções a tapetes importados em inventários administrativos e eclesiásticos, dotes, testamentos, pagamentos, listas de oferendas da coroa, e ainda descrições de interiores de igrejas e palácios são importantes formas de obtenção de conhecimento sobre os tapetes orientais em Portugal. No entanto, há dois factos que dificultam, em muito, o estudo destas obras de arte: poucos tapetes orientais chegaram ao nosso tempo e houve uma grande omissão de factos relacionados com a presença muçulmana em território português.²⁵⁰

²⁴⁸ Teresa Pacheco Pereira, *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 13.

²⁴⁹ João Paulo Oliveira e Costa, *Presença portuguesa na Ásia* In *Presença portuguesa na Ásia: testemunhos, memória, coleccionismo*, coord. de João Calvão, 2008, p. 16.

²⁵⁰ Teresa Pacheco Pereira, *Op. Cit.*, p. 14.

O facto de Portugal se ter estabelecido em largos espaços da Ásia e do Oriente gerou uma miscigenação de gostos, abrindo assim espaço para que os tapetes orientais tivessem influência para os gostos, usos e costumes e as estratégias de representação artística da sociedade imperial portuguesa.²⁵¹ Pela mesma época, chegam pintores oriundos do Norte da Europa a Portugal, atraídos pela presença de abastados mecenas. Estes artistas trazem o interesse pela representação de cenas do género doméstico e do retrato, surgindo alguns quadros que contemplavam a representação de tapetes orientais na nossa pintura.²⁵²

Neste contexto de relacionamento directo entre Portugal e o Oriente, o contacto entre civilizações que se conheciam mal possibilitou, de imediato, a circulação de novos fluxos de informação cultural e científica entre a Europa e os povos do Oriente, com Portugal como principal elo de ligação, o que desde logo se manifestou nos nossos interesses e gostos artísticos.²⁵³

Os locais a que os tapetes orientais importados se destinavam eram vários, mas sempre importantes e reveladores do seu estatuto de artigos exóticos de luxo, tal como acontecia em outros locais da Europa como a Itália ou a Flandres. No século XVI, os tapetes orientais cobriam o chão, as mesas e as arcas dos palácios e das casas nobres, adornavam as janelas e praças em dias festivos e poucos anos depois começaram a ser utilizados nos espaços sagrados, mais precisamente junto dos altares das igrejas, o que demonstra o prestígio adquirido por estas peças de arte na época.²⁵⁴

É sobre esta presença dos tapetes orientais que falaremos nos próximos três subcapítulos, estando sempre presente o objectivo a que esta dissertação se destina, aquilatar como e de que forma os tapetes bordados de Arraiolos foram influenciados pelos seus congéneres de nós orientais. Quanto melhor percebermos o percurso e história dos tapetes orientais em Portugal, melhor compreenderemos o seu contributo para as origens e história do Tapete de Arraiolos.

²⁵¹ Vítor Serrão, *A representação do tapete na pintura portuguesa (1550-1700)* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 135.

²⁵² Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 36.

²⁵³ João Paulo Oliveira e Costa, *Presença portuguesa na Ásia* In *Presença portuguesa na Ásia: testemunhos, memória, coleccionismo*, coord. de João Calvão, 2008, p. 16.

²⁵⁴ Teresa Pacheco Pereira, *Tapetes de Arrayolos*, 1991, p. 28.

3.1. Rotas comerciais

Antes de abordarmos as várias questões relativas às rotas comerciais que trouxeram os tapetes orientais para Portugal, é de elementar importância que façamos referência ao facto dos tapetes de nós serem conhecidos em território português em época muito anterior às descobertas dos navegadores portugueses.²⁵⁵ O contacto de Portugal com a cultura islâmica é muito anterior, já que a expansão do Islão, que se iniciou no século VII, levou aquela civilização a entrar no nosso território logo no início do século VIII, mais precisamente em 711.²⁵⁶ Na Península Ibérica, a cidade de Córdoba tornou-se rapidamente num afamado centro de artes e conhecimento, com a produção de tapetes a ser uma das vertentes mais importantes.²⁵⁷ Por esse ancestral conhecimento da arte dos tapetes, não é de estranhar que em Portugal e Espanha, ao contrário do que acontecia nos outros reinos europeus, quando as remessas de tapetes do Oriente começaram a chegar aos seus portos, há muito que havia o hábito de cobrir o chão com tapetes.²⁵⁸

No século XII deu-se início à conquista territorial pelos reis cristãos. Em território português, D. Afonso Henriques iniciou um processo de avanço territorial para Sul, expulsando os muçulmanos do norte e centro e remetendo-os para o Algarve e parte do Alentejo. Em 1250, os reis cristãos que continuaram na senda conquistadora do primeiro rei de Portugal, haviam já tomado poder em todo o território português.²⁵⁹ O que não invalida que muitos mouros tenham ficado e que tenham mantido uma duradoura produção mudéjar de tapetes de nós, aceite pela coroa portuguesa, de que falaremos mais à frente.

Apesar do conhecimento existente em Portugal da cultura islâmica, da importância da Península Ibérica nas rotas medievais de comércio²⁶⁰ e da presença de mercadores

²⁵⁵ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, pp. 32-33.

²⁵⁶ António Simões Rodrigues, *História de Portugal em Datas*, 2000, p. 13.

²⁵⁷ Jessica Hallett, *Tapetes Orientais e Ocidentais: intercâmbios artísticos peninsulares no século XVI* In *O largo tempo do Renascimento: arte, propaganda e poder*, ed. por Vítor Serrão, 2007, p. 228.

²⁵⁸ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 39.

²⁵⁹ *Idem*, *Ibidem*, p. 33.

²⁶⁰ Segundo a historiadora Olivia Remie Constable, “o papel da Península Ibérica como fronteira comercial e zona de intersecção entre a esfera comercial islâmica e cristã, o seu potencial geográfico para aproveitar ou inclusivamente manipular este comércio e, finalmente, a sua própria produtividade e consumo, tornou possível que, durante o período medieval, esta região fosse um participante estratégico no comércio mediterrâneo.” Cf. Olivia Remie Constable, *Comercio e comerciantes en la España musulmana: la reordenación comercial de la Peninsula Iberica del 900 al 1500*, 1997, p. 19.

portugueses em várias praças europeias desde o século XII,²⁶¹ os tapetes orientais começaram a ser importados para Portugal só no dealbar da Idade Moderna.

A cidade de Veneza foi o primeiro porto de chegada dos tapetes orientais à Europa (f. 75). Os tapetes turcos terão começado a chegar àquela cidade italiana em finais do século XIII ou, o mais tardar, logo no início do século XIV.²⁶² O crescimento das importações de tapetes da Turquia foi contínuo, pelo que no século XV, o volume de comércio de tapetes otomanos para Veneza e daí para outros locais da Europa era muito elevado.²⁶³ No século XV, os tapetes turcos eram expostos em Veneza e haviam-se tornado o produto de reexportação mais importante e um símbolo do poder e do estatuto daquela República. Eram mais caros que qualquer outra importação oriental.²⁶⁴

Na primeira metade do século XV, chegaram a Portugal as primeiras remessas de tapetes turcos via Veneza.²⁶⁵ O seu sucesso entre as elites foi enorme, como se comprova pelo facto de os tapetes turcos serem, com grande diferença, os mais importados para Portugal durante a primeira metade do século XVI.²⁶⁶ No entanto, calcula-se que só a partir da década de setenta do século XV se tenha iniciado um grande volume de importações. Em alguns trabalhos sobre esta temática lê-se que, por essa altura, os tapetes mais importados seriam os de “*Xio*”. Tratavam-se de tapetes turcos, pois apesar da nomenclatura “*Xio*” ser muitas vezes mal transcrita e de se evocarem topónimos asiáticos como Xião ou Sião, na verdade eram tapetes turcos importados através da ilha de Quios, na Grécia, e que pela sua proximidade com a

²⁶¹ Segundo o historiador Filipe Themudo Barata, “*são conhecidas as fontes que assinalam a presença de portugueses em vários pontos da Europa: em Bruges, em 1184, onde logo a seguir nasceria a primeira feitoria portuguesa; em Inglaterra, onde os portugueses obtêm, em 1203, autorização para se estabelecerem; no Norte da França, em que portugueses acompanhados por outras nações frequentam, em inícios do século XII, as feiras de Lille. Do mesmo modo, para as regiões mediterrâneas também é apontada a presença de gentes do reino português. Ainda na centúria de duzentos é certa a frequência do Porto de Marselha por mercadores portugueses, juntamente com algarvios e mouros.*” Cf. Filipe Themudo Barata, *Navegação, comércio e relações políticas: os portugueses no Mediterrâneo Ocidental (1385-1466)*, 1994, p. 256.

²⁶² Giovanni Curatola, *Oriental carpets*, 1983, p. 48.

²⁶³ Jessica Hallett, *Tapetes Orientais e Ocidentais: intercâmbios artísticos peninsulares no século XVI* In *O largo tempo do Renascimento: arte, propaganda e poder*, ed. por Vítor Serrão, 2007, p. 241

²⁶⁴ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 35.

²⁶⁵ Na primeira metade do século XV havia já registo de tapetes turcos em inventários da Casa de Avis. Cf. Jessica Hallett, *Geometria infinita* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 65.

²⁶⁶ Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, *The queen's list* In *Hali*, v. 152 (Verão de 2007), p. 75.

Anatólia (mais precisamente a cerca de trezentos quilómetros de Ushak,²⁶⁷ grande centro produtor de tapetes otomanos) seria um dos locais por onde eram enviados tapetes de produção turca para Veneza, de onde eram depois reexportados para a Europa (f. 76). Quios era, por isso, um entreposto comercial.²⁶⁸ Estas imprecisões são muito frequentes, já que em regra os mercadores não tinham conhecimento ou interesse em saber quais as proveniências dos tapetes, designando-os simplesmente como tapetes orientais, denominação suficiente para os transaccionarem por valores elevados.

Nenhum tapete turco do século XV chegado a Portugal resistiu até aos nossos dias. No entanto, é sabido que apesar de terem chegado a Portugal todos os tipos de tapetes turcos, desde tapetes de Ushak a tapetes de oração, maioritariamente tratavam-se de tapetes “Lotto” (f. 77) e “Holbein de padrão pequeno” (f. 78), decorações muito em voga também entre as produções mouras de Espanha, pelo que também os tapetes que Portugal importava do reino vizinho eram, na sua maioria, imitações dos padrões clássicos turcos (f. 79).²⁶⁹ No final do século XV, os “Holbein de grandes motivos” da Turquia (fs. 54 e 80) não eram tão comuns nas fontes portuguesas como os “tapetes espanhóis de rodas”(fs. 79 e 81) ou os “tapetes turcos de pequenos motivos” (fs. 53 e 78), o que indicia que os primeiros teriam integrado uma primeira vaga de importações e que o auge do interesse em Portugal pelos tapetes turcos se deu durante o reinado de D. Manuel I, entre 1496 e 1521.²⁷⁰

O interesse português pelos tapetes orientais e artigos de arte, considerados exóticos e luxuosos, aumentou substancialmente com o desenrolar da expansão e dos descobrimentos portugueses, já que à crescente riqueza da corte portuguesa se juntou um melhor conhecimento da arte oriental, o que gerou uma miscigenação dos gostos artísticos.²⁷¹ Mas seria em 1498 que se iria dar um acontecimento que alterou a relação

²⁶⁷ Pelas razões expressas, chegaram a Portugal alguns tapetes de Ushak através do entreposto comercial de Quios, que foram designados como tapetes “Xio”, mas que, no entanto, se tratavam de tapetes turcos com decorações típicas de Ushak.

²⁶⁸ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 35.

²⁶⁹ Jessica Hallett, *Tapetes Orientais e Ocidentais: intercâmbios artísticos peninsulares no século XVI* In *O largo tempo do Renascimento: arte, propaganda e poder*, ed. por Vítor Serrão, 2007, pp, 247-248.

²⁷⁰ Cf. Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 36

²⁷¹ Cf. Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 35; Vítor Serrão, *A representação do tapete na pintura portuguesa (séculos XV-XVIII)* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 135.

entre Portugal e os tapetes orientais. Vasco da Gama descobriu o caminho marítimo para a Índia e abriu assim uma rota directa para o Oriente através do Cabo da Boa Esperança. Esta passagem marítima alterou as vias comerciais euro-asiáticas e mudou por completo o conhecimento existente em Portugal e na Europa das obras de arte e produtos preciosos orientais, possibilitando a sua aquisição nos locais de origem ou noutros mais próximos deles, o que desde logo os tornou mais acessíveis economicamente. Com a abertura da Rota do Cabo, Portugal tomou o lugar de Bizâncio e de Veneza como principal agente de divulgação da arte oriental na Europa (f. 82).²⁷² E, durante quase cem anos, Portugal gozou do privilégio da exclusividade em relação à utilização da Rota do Cabo enquanto via marítima directa entre a Europa e a Índia, beneficiando do conhecimento que os navegadores portugueses tinham daqueles mares, mas também da colaboração de árabes contratados, especialistas na navegação das águas do Índico.²⁷³

No entanto, com a descoberta do caminho para a Índia, em 1498, não houve uma imediata importação de tapetes indianos ou persas. Os tapetes não marcaram presença entre as ofertas de Vasco da Gama a D. Manuel em 1499 ou após a sua segunda viagem de 1502.²⁷⁴ Essa realidade é facilmente compreensível se atentarmos ao facto de que na Pérsia, a dinastia Safávida chega ao poder em 1499 e que na Índia, os Mogóis tomam o poder em 1526. Estas duas datas são inevitavelmente importantes e explicam o porquê de não ter havido uma imediata importação de tapetes: o negócio e a organização de rotas com vista à exportação de tapetes dessas duas dinastias só se viriam a consolidar e desenvolver alguns anos depois da sua chegada ao poder. Os tapetes turcos continuaram a ser os mais importados para Portugal quase até ao final da primeira metade do século XVI.²⁷⁵

Mas o reino português percebe de imediato quão importante poderia ser o estabelecimento de relações diplomáticas com o Irão e em especial pela importância estratégica do porto de Ormuz, uma ilha que geograficamente fazia a ligação entre a

²⁷² Pedro Dias, *Arte Indo-Portuguesa: capítulos da história*, 2004, p. 22.

²⁷³ “Ao contrário do Atlântico, onde se navegava com rotas largas e livres, o Índico era um mundo de estreitos, baixos, escolhos e pequenas ilhas, que deviam ser minuciosamente conhecidas, sob pena de as descobrirem com as quilhas do navio, tarde de mais. Isto só foi possível aos portugueses, em tão pouco tempo, porque tiveram com eles a luz da candeia dos pilotos árabes, especialistas nessas águas. Cf. Luís Jorge de Semedo Matos, *A Formação do Império (1415-1570)*, volume I de *História da Expansão Portuguesa*, dir. de Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri, 1997, p. 82.

²⁷⁴ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 31.

²⁷⁵ Idem, *Ibidem*, p. 36.

Índia e a Pérsia (f. 83).²⁷⁶ Numa primeira fase, os portugueses usaram a força. Em 1505, D. Manuel, entrega um regimento a D. Francisco de Almeida, para que este envie uma armada a Ormuz e assim obtenha o pagamento de páreas.²⁷⁷ Estava aberto o caminho para a total ocupação da ilha, o que veio a suceder em 1507, e a que se seguiu a assinatura de um tratado entre Portugal e o Irão, em que é reconhecida a soberania portuguesa em Ormuz, o pagamento de páreas, a construção de uma fortaleza e o estabelecimento de uma feitoria.²⁷⁸ No entanto, nos primeiros tempos, os contactos entre Portugal e os persas não irão além de Ormuz. Em 1510, Afonso de Albuquerque, governador da Índia portuguesa, envia uma comitiva ao Xá Ismael, numa tentativa de estabelecer relações diplomáticas e dar auxílio militar contra os turcos otomanos, um inimigo comum, mas não chegam a entendimento. Somente em 1515, com uma missão diplomática chefiada por Fernão Gomes de Lemos, se iniciam as relações diplomáticas entre Portugal e o Irão, as quais serão regulares ao longo de todo o século XVI.²⁷⁹ Estavam assim criadas as condições para se iniciar a importação de tapetes safávidas para Portugal, o que, no entanto, só terá vindo a acontecer no início da década de cinquenta do século XVI.²⁸⁰ É somente nessa década que surge a primeira referência a tapetes persas em Portugal, o que não invalida que possam ter chegado anos antes. É até presumível que tenham chegado logo na década de quarenta do século XVI, já que é nesse período que as fontes documentais portuguesas indiciam um esfriar do interesse das elites pelos tapetes turcos, o que pode estar ligado à chegada e entusiasmo gerado pelos tapetes persas a Portugal.²⁸¹

Esta demora na chegada dos tapetes persas a solo português, apesar do estabelecimento de relações diplomáticas entre Portugal e o Irão desde 1515, deu-se devido, possivelmente, à renitência dos mercadores em trazerem artigos esteticamente diferentes

²⁷⁶ O historiador inglês Charles Boxer, explicou assim, sumariamente, a importância comercial de Ormuz à época da chegada portuguesa à Índia por via marítima: “*A cidade de Ormuz era um dos entrepostos mais ricos do mundo, se bem que estivesse instalada numa ilha que não produzia senão sal e enxofre. Mas quase todo o comércio entre a Índia e a Pérsia era escoado por esta ilha, o mesmo acontecendo com grande parte do comércio das especiarias da Indonésia e dos cavalos da Arábia.*” Cf. R. C. Boxer, *O Império marítimo Português (1415-1825)*, 2001, p. 56.

²⁷⁷ Páreas era um tributo de vassalagem que todos os comerciantes, mercadores e viajantes eram obrigados a pagar aos ocupantes de uma determinada área geográfica aquando da sua passagem ou estadia nesse local, sendo neste caso a Ilha de Ormuz.

²⁷⁸ Luís de Matos (ed.), *Das relações entre Portugal e a Pérsia (1500-1578)*, 1972, p. 13.

²⁷⁹ Idem, *Ibidem*, p. 14.

²⁸⁰ Vítor Serrão, *A representação do tapete na pintura portuguesa (1550-1700)* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 136.

²⁸¹ Jessica Hallett, *Jardins encantados* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 80.

dos conhecidos em Portugal, por poder gerar uma incerteza na sua aquisição por parte das elites compradoras. O súbito interesse que se registou em Portugal pelos tapetes persas no início da segunda metade do século XVI ter-se-á devido à ascensão de novas redes de distribuição junto do Golfo Pérsico e a uma adequação que os próprios centros produtores Safávidas fizeram de forma a exportarem tapetes para a Europa. Ou simplesmente porque começaram a ser produzidos em maior número.²⁸²

É de referir que pouco tempo depois – década de sessenta do século XVI - começaram a chegar os primeiros tapetes indianos de produção mogol a Portugal.²⁸³ Por causa da chegada quase contemporânea de tapetes persas e indianos não é possível chegar a conclusões claras e esclarecedoras quanto às datas e quantidades de tapetes de cada um destes dois locais que chegaram a Portugal. Os mercadores portugueses tanto compravam tapetes indianos como persas, sem que, no entanto, se preocupassem em conhecer a sua proveniência precisa. Desde que fossem bem aceites pelos seus compradores, era-lhes indiferente de onde eram originários, assim como para os seus clientes era também irrelevante a proveniência dos tapetes. Podia-se especular afirmando que os tapetes persas eram exportados de Ormuz e os indianos de Goa. Mas a situação era muito mais complexa, já que mesmo antes de ser encetado o comércio com a Europa, existiam mercados internos para as transacções de tapetes, tanto na Índia como no Irão. Quando os mercadores portugueses compravam tapetes em Ormuz, por vezes compravam tapetes indianos juntamente com os persas, e o mesmo acontecia quando os compravam nos mercados de Goa.²⁸⁴ Apesar do pioneirismo português no que se refere aos conhecimentos de geografia e cartografia, como nos explica Boxer, “os portugueses utilizavam a expressão *Estado da Índia* para descrever as suas conquistas e descobertas nas regiões marítimas situadas entre o Cabo da Boa Esperança e o Golfo Pérsico, e, muito confusamente, os portugueses utilizavam o termo *Índia* para denotar por vezes o Subcontinente Indiano ou a estreita faixa de terra situada entre as *Gates Ocidentais* (uma cordilheira no Oeste da Península Indiana) e o mar.”²⁸⁵ Esta generalização geográfica que os portugueses adoptavam para os termos “Índia” e “Estado da Índia” é reveladora da dificuldade em averiguar, com base em

²⁸² Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 44.

²⁸³ Idem, *Ibidem*, p. 32.

²⁸⁴ Steven Cohen, *Pérsia ou Índia: a relação entre duas tradições de tecelagem* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, pp. 123-124.

²⁸⁵ C. R. Boxer, *O Império Marítimo Português (1415-1825)*, 2001, p. 55.

documentos escritos da época, a proveniência dos tapetes chegados a Portugal por essa altura.

Mas, a partir do momento que começaram a desembarcar em Lisboa tapetes persas, a resposta das elites portuguesas foi entusiástica, como o demonstram as descrições dos róis das casas reais e da nobreza.²⁸⁶ No período em que se iniciou a chegada de tapetes Safávidas à Europa através do porto de Lisboa, valiam dez vezes mais que os tapetes turcos de lã com dimensões idênticas.²⁸⁷ Portugal assumiu o papel de divulgador no Ocidente, tanto dos tapetes persas, como dos indianos. Entre 1515 e 1622, quase todo o lucrativo comércio euro-asiático, de tapetes e não só, passava por Lisboa. A capital portuguesa tornou-se o primeiro porto mercantil da Europa em reexportação de produtos orientais.

A aceitação e interesse que os tapetes persas geraram na Europa, tanto simbolicamente como a nível económico, fez com que Lisboa estivesse para os tapetes persas no século XVI como Veneza havia estado para os tapetes turcos no século XV.²⁸⁸ Na centúria quinhentista, o eixo Goa, Lisboa, Antuérpia tornou-se na grande rota comercial de ligação entre o Oriente e a Europa e substituiu, nessa função, o eixo Calcutá, Alexandria, Veneza.²⁸⁹ Com a chegada dos portugueses à Índia, Goa substituiu Calcutá enquanto principal porto de embarque de mercadorias rumo à Europa.²⁹⁰

O impacto da descoberta da Rota do Cabo no comércio europeu foi tal que as autoridades venezianas enviaram um emissário a Portugal para recolher informações acerca do reino que estava a pôr em risco um dos principais pilares da actividade económica de Veneza.²⁹¹ Para que se tenha noção da importância e quase exclusividade de que os mercadores de Veneza gozavam no comércio da Índia até à chegada dos portugueses, basta que façamos referência ao facto de na Índia, a moeda comumente

²⁸⁶ Jessica Hallett, *Jardins encantados* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 79.

²⁸⁷ Idem, *Idem*, p. 80.

²⁸⁸ Jessica Hallett, *Jardins encantados* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 79.

²⁸⁹ João Paulo Oliveira e Costa, *Presença portuguesa na Ásia* In *Presença portuguesa na Ásia: testemunhos, memória, coleccionismo*, coord. de João Calvão, 2008, p. 16.

²⁹⁰ “Para levarem a cabo o seu propósito de constituição de um monopólio comercial na Índia, os portugueses precisavam de alguns portos fortificados que servissem de bases navais e entrepostos comerciais. Estes pontos-chaves foram conseguidos durante o governo de Afonso de Albuquerque (1509-1515). A Ilha de Goa foi conquistada ao Sultão de Bijapur no dia de Santa Catarina (10 de Novembro), em 1510, e em breve Goa Dourada suplantaria Calcutá.” Cf. C. R. Boxer, *O Império Marítimo Português (1415-1825)*, 2001, p. 61.

²⁹¹ Filipe Themudo Barata, *Navegação, comércio e relações políticas: os portugueses no Mediterrâneo Ocidental (1385-1466)*, 1994, pp. 25-26.

usada nas transacções comerciais, quando os portugueses chegaram, era a moeda de ouro de Veneza, também conhecida por Ducado Veneziano.²⁹²

Dos tapetes persas, chegados a terras portuguesas, presumivelmente a partir do início da segunda metade do século XVI, há poucas certezas quanto às suas tipologias, embora numa primeira fase haja indícios de terem sido tapetes de medalhão central de Kashan, em seda, sendo que por estes tapetes serem executados num material muito perecível, poucos chegaram aos nossos dias (f. 84). Mais precisamente dezasseis, sendo que dois deles se encontram em Portugal (f. 85).²⁹³ Pelos tapetes safávidas actualmente existentes em Portugal (cerca de oitenta), é possível traçar um perfil decorativo geral dos exemplares que chegaram ao nosso território, pois na sua maioria, obedecem a um esquema e vocabulário decorativo muito próximo. Segundo Jessica Hallett, *“a grande maioria dos tapetes persas que sobrevivem, hoje, em Portugal, são de imediato reconhecíveis pelos seus fundos vermelhos com arranjos simétricos de enrolamentos de gavinhas, pontuadas por palmetas, folhas de plátano, flores de lótus e nuvens em bandas onduladas, inspiradas na arte chinesa. As suas cercaduras azuis ou verdes com grandes palmetas a brotar de ramos enrolados, alternadamente orientados para dentro e para fora, ocorrem com tal frequência que o desenho é muitas vezes designado como de palmetas contrapostas (f. 86).”*²⁹⁴ Ao longo dos tempos, estes tapetes têm sido catalogados de diferentes formas por vários autores. Muitas decorações são, até hoje, alvo de polémicas e contradições entre autores no que à atribuição de proveniências diz respeito. Pelo que já foram denominados de tapetes “Herat”, “Xá Abbas” e ainda “Isphahan”, sem que, no entanto, haja um consenso.²⁹⁵ Já em relação aos tapetes indianos, parece haver mais certezas, tratando-se, essencialmente, de tapetes “Indo-Persas” (fs. 66, 67 e 68).

Em suma, podemos afirmar que os tapetes turcos chegaram a Portugal na primeira metade do século XV através de Veneza, cidade que era o grande porto de reexportação daqueles tapetes para a Europa. O seu auge em Portugal terá sido o primeiro quartel do século XVI, mas com a chegada dos tapetes persas e indianos, em meados do século XVI, através da Rota do Cabo, não só substituíram os tapetes turcos entre os preferidos

²⁹² Joaquim Romero Magalhães, *A Formação do Império (1415-1570)*, volume I de *História da Expansão Portuguesa*, 1997, p. 294.

²⁹³ Jessica Hallett, *Jardins encantados* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 79.

²⁹⁴ Jessica Hallett, *Palmetas e nuvens* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete pintura (séculos XV-XVIII)*, 2007, p. 89.

²⁹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 89.

dos colecionadores e apreciadores, como Portugal assumiu o papel de grande divulgador e reexportador desses tapetes para a Europa até aproximadamente o final do primeiro quartel do século XVII.

Quanto aos tapetes chineses, apesar das relações diplomáticas e comerciais entre Portugal e China,²⁹⁶ não há conhecimento de que tenham arribado em Portugal em época passível de terem influenciado directamente os mais antigos tapetes de Arraiolos, como já havíamos indiciado na introdução desta dissertação.

²⁹⁶ Como nos relata o historiador de arte Pedro Dias, “em 1513, o primeiro português chegou à China. Chamava-se Jorge Álvares e arribou a Tamão, uma ilha das costas de Kuang-Tung. As notícias eram tais, que se preparou uma embaixada liderada por Tomé Pires que, em 1517, chegou a Cantão. Porém, levariam três anos a alcançar Pequim. O desastre foi total e, por um édito de 1522, o império vedou o comércio com os estrangeiros e fechou o porto cantonês. Só por 1557 é que os negócios voltaram a prosperar, após a cedência de Macau à Coroa portuguesa, em condições nunca muito bem esclarecidas. Cinco anos volvidos, já havia mais de oitocentos portugueses aí estabelecidos e o crescimento foi de tal maneira rápido que a povoação ganhou o estatuto de cidade, em 1586, e a designação de Santo Nome de Deus.” Cf. Pedro Dias, *Arte Indo-Portuguesa: capítulos da história*, 2004, p. 14. A chegada dos portugueses à China e o seu insucesso diplomático dos primeiros tempos em muito se terá devido à má fama que precedia os portugueses por aquelas paragens, tal como refere o historiador Francisco Bethencourt: “Referia-se em cartas que quando a primeira embaixada portuguesa chega à Índia já circulavam informações desfavoráveis aos portugueses há vários anos, que eram acusados de serem ladrões, piratas e saqueadores de cidades, fugindo ao pagamento de direitos fiscais, apresando navios e escravizando pessoas.” Cf. Francisco Bethencourt, *A Formação do Império (1415-1570)*, volume I de *História da Expansão Portuguesa*, 1997, p. 99.

3.2. Colecções

Desde a Baixa Idade Média que os europeus eram fascinados pela arte oriental. Como nos diz o historiador de arte Pedro Dias “*o fraco conhecimento que se tinha das terras e das gentes dessas paragens míticas e longínquas e o aspecto exótico das raras espécies que aqui chegavam, através do Mediterrâneo, granjearam-lhes prestígio e aura de mistério. Em Portugal, bem como em toda a Europa, o gosto pelas obras de arte e preciosidades orientais foi aumentando à medida que mais se conheciam e os grandes senhores e instituições religiosas as disputavam entre si, criando um verdadeiro fenómeno de coleccionismo.*”²⁹⁷

No final do século XV, de entre as obras de arte que chegavam a Veneza e depois eram comercializadas para outros reinos europeus, os tapetes turcos eram as mais valiosas. Como exemplo da preciosidade que constituíam para os europeus, diga-se que, em 1492, num inventário do famoso coleccionador e grande mecenas das artes Lorenzo de Médicis, o melhor dos seus tapetes geométricos da Turquia valia mais do que duas esculturas de Donatello, um S. João em bronze e um David em mármore. O valor dos tapetes turcos era tal que em Itália e noutros locais da Europa, onde eram adquiridos pelas casas mais ricas, eram expostos como símbolos de estatuto e distinção.²⁹⁸

Em Portugal, a corte seguia muito atentamente o desenvolvimento do comércio de tapetes turcos em Veneza, fruto da presença de mercadores portugueses em portos italianos.²⁹⁹ Mas em Portugal, mais do que em qualquer outro reino europeu, não se seguiam somente as transacções de arte nas cidades italianas. As elites portuguesas seguiam atentamente os mercados internos asiáticos e tinham muito dinheiro, principalmente após a chegada de Vasco da Gama à Índia.³⁰⁰

Entre os diferentes tapetes orientais que foram importados para a Europa, os turcos foram os primeiros a despertar um grande interesse entre as elites portuguesas. Na primeira metade do século XV constavam de inventários da Casa de Avis.³⁰¹ A comprovar o gosto das casas portuguesas mais ricas pelos tapetes turcos é de elementar

²⁹⁷ Pedro Dias, *Arte Indo-Portuguesa: capítulos da história*, 2004, pp. 21-27.

²⁹⁸ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 35.

²⁹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 35.

³⁰⁰ Idem, *Ibidem*, p. 39.

³⁰¹ Jessica Hallett, *Geometria Infinita* In *O tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 65.

importância que fazamos referência ao facto dos tapeteiros mouros de Espanha realizarem, no século XV, imitações de desenhos turcos que depois eram exportados para Portugal, o que demonstra o êxito que os desenhos dos tapetes da Anatólia tiveram em solo português.³⁰² Só após a chegada dos persas e indianos perderam importância, não só porque os gostos mudaram, mas principalmente porque o avultado custo destes novos tapetes conferiam um maior estatuto e esplendor aos seus proprietários. O auge dos tapetes turcos em Portugal deu-se no primeiro quartel do século XVI, quando na corte portuguesa e em alguns conventos e igrejas se constituíram valiosas colecções de tapetes, às quais, em meados do século, se vieram a juntar belos tapetes persas e indianos.³⁰³

Em Portugal, a primeira pessoa, a quem podemos chamar colecionadora de arte oriental, foi a rainha D. Maria, mulher de D. Manuel I e filha dos reis *Católicos* de Castela.³⁰⁴ A sua colecção terá, em grande parte, passado para a posse da sua filha, D. Beatriz, aquando do seu casamento com Carlos II, Duque de Sabóia, em 1522. Do rol do dote do seu matrimónio constavam várias peças de arte oriental, entre as quais vários tapetes turcos.³⁰⁵ O facto de, em 1522, vários tapetes turcos fazerem parte do dote de D. Beatriz, demonstra que, vinte e quatro anos após chegada de Vasco da Gama à Índia, os tapetes turcos continuavam a ser muito apreciados e ainda não havia notícias em Portugal de tapetes persas ou indianos, apesar da abertura de uma via directa de comércio como era a Rota do Cabo.

Os tapetes turcos constantes do dote eram na sua maioria tapetes de oração (f. 87), também conhecidos por “tapetes Bellini”, por terem sido representados em pinturas deste conhecido artista da Renascença italiana. Do rol de peças de arte inventariado também constavam alguns “Holbein” e um “Lotto”, mas maioritariamente eram tapetes de oração, o que cria algumas dúvidas nos investigadores do assunto, já que há a ideia aceite e documentada de que os tapetes turcos existentes em maior número no nosso território seriam tapetes “Lotto” e “Holbein”, para além de que não se conhece nenhuma

³⁰² Jessica Hallett, *Estrelas e rodas* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 56.

³⁰³ Maria Teresa Desterro, *O tapete na obra pictórica de Francisco de Campos* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 147.

³⁰⁴ João Paulo Oliveira e Costa, *Presença portuguesa na Ásia* In *Presença portuguesa na Ásia: testemunhos, memória, colecionismo*, coord. de João Calvão, 2008, pp. 16-17.

³⁰⁵ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 35.

representação de tapetes de oração em pinturas portuguesas.³⁰⁶ Do conteúdo deste rol de D. Beatriz deve concluir-se, à falta de mais elementos, que possivelmente a corte portuguesa não terá seguido um rumo constante no que se refere à escolha e aquisição de tapetes turcos. Sabe-se que a corte portuguesa estava atenta e seguia as tendências e gostos vigentes na Europa, pelo que o inventário de 1522 não deve ser considerado como uma tendência geral tipológica da importação de tapetes turcos nesse período, principalmente porque se desconhece a data em que os tapetes constantes da lista foram adquiridos.

Depois do rol do dote de casamento de D. Beatriz, a grande colecção de tapetes orientais e grande fonte de estudo foram os inventários da colecção de D. Catarina, mulher de D. João III. Desta rainha, chegaram aos nossos dias três inventários, um de 1528, um de 1557 e outro de 1558, sendo que nos dois últimos consta, pela primeira vez numa colecção portuguesa, que se tenha conhecimento, tapetes persas. D. Catarina tinha o direito à primeira escolha dos artigos de arte constantes dos carregamentos que chegavam à Casa da Índia,³⁰⁷ e é sabido que a rainha exercia esse direito, pelo que é seguro afirmar que D. Catarina tinha os mais belos e valiosos tapetes orientais que Portugal importava na sua colecção.³⁰⁸

No primeiro inventário, de 1528, pouco depois do seu casamento, eram descritos trinta tapetes que pela decoração seriam turcos ou cópias de turcos feitas por tecelões mouros de Castela. Entre esses tapetes pode-se afirmar que dez deles tinham desenhos com padrões geométricos e múltiplas rodas, o que indica que se tratavam de tapetes “Holbein” ou cópias espanholas desses tapetes.³⁰⁹ A existência deste inventário de 1528, mais do que confirmar o gosto da corte portuguesa pelos tapetes geométricos da Anatólia, confirma-nos que em 1528 ainda não haviam chegado tapetes persas ou indianos a Portugal.

³⁰⁶Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, pp. 37-38.

³⁰⁷ Criada em 1501 e sediada em Lisboa, no Paço da Ribeira (actual Praça do Comércio), era uma organização que visava administrar questões relativas aos territórios portugueses além mar, nomeadamente tudo o que respeitava ao comércio externo, navegação, desembarque e venda de mercadorias. Funcionava como uma feitoria e arquivo central, sendo a mais importante instituição económica de Portugal durante o século XVI. Cf. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (dirs.), *A Formação do Império (1415-1570)*, volume I de *História da Expansão Portuguesa*, 1997.

³⁰⁸ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 39.

³⁰⁹ Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, *The queen's list* In *Hali*, v. 152 (Verão de 2007), p. 75.

O inventário e fonte de estudo mais importante que se seguiu foi uma lista de 1557, também de D. Catarina, em que pela primeira vez são referidos tapetes persas. Fica-nos, por isso, a seguinte dúvida: em que ano, entre 1528 e 1557, terão dado entrada os tapetes persas em território português? Esta questão permanece sem resposta, mas os dois inventários de D. Catarina permitem-nos balizar cronologicamente o período em que entraram os primeiros tapetes persas em Portugal.

Da lista de inventário de D. Catarina, com data de 1557, constavam doze tapetes que pela sua descrição seriam persas.³¹⁰ No entanto, não se pode descartar a hipótese de também haver entre a lista da rainha “tapetes Indo-Persas”, já que estes, apesar de tecidos em território indiano, com excepção da cor, nomeadamente os tons de vermelho, eram exactamente iguais aos tapetes de Herat. Esta similaridade entre os primeiros tapetes indianos e alguns tapetes persas dificulta a identificação da chegada a Portugal de tapetes indianos, mas sabe-se que, ainda que não fizessem parte dos inventários de D. Catarina da década de cinquenta, chegaram a Portugal durante o século XVI. Neste inventário de 1557, pelo facto dos tapetes serem descritos somente como “*tapetes orientais*”, não é possível chegar-se a qualquer conclusão quanto à proveniência dos tapetes, se apenas tivermos em conta a letra do documento.

Logo no ano seguinte, em 1558, a Casa da Rainha elabora outro inventário, mais pormenorizado e com novas incorporações de tapetes orientais, registando-se a chegada de uma nau da Índia que trouxe, entre outros objectos e especiarias, cinco tapetes cuja origem, pela descrição das suas decorações, seria claramente persa. Entre esses cinco tapetes chegados em 1558 e descritos no inventário do mesmo ano, havia dois tapetes que se destacavam pela novidade que constituíam, sendo denominados de “*alimárias de montaria*”, expressão que nos remete para tapetes de caça, muito em voga entre a produção persa de quinhentos, e que normalmente tinham uma decoração onde figuravam combates de animais acompanhados por animais de caça (f. 88).³¹¹ Segundo o inventário de 1558, a rainha possuía, pelo menos, vinte tapetes persas tecidos em ouro, seda e lã, que pela sua riqueza material e decorativa eram as obras de maior valor entre a vasta colecção de arte oriental em posse da rainha.³¹²

³¹⁰ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 40.

³¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 40.

³¹² Jessica Hallett, *Jardins encantados* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 79.

O facto de no inventário de 1557 se contabilizarem doze tapetes persas e no de 1558 se assinalar a chegada de mais cinco numa nau da Índia, mas, ainda assim, se afirmar que a rainha teria, pelo menos, vinte tapetes persas, indica certamente que a chegada de naus com tapetes persas era nessa altura muito regular. Estes dados indiciam que, no caso da colecção da rainha, terão sido incorporados mais alguns tapetes persas entre a lista de 1557 e a chegada da nau da Índia referida na lista de 1558. Ou, por outro lado, podemos sempre especular que teriam chegado antes de 1557, embora se invoque desde logo que nesse ano só são mencionados os referidos doze tapetes no inventário da rainha.

Depois dos inventários da colecção de D. Catarina, o mais importante documento relativo à presença de tapetes orientais em Portugal no século XVI é o inventário da colecção de D. Teodósio I, duque de Bragança, realizado em 1564, um ano após a sua morte.³¹³ Do vasto inventário de D. Teodósio constavam cento e trinta e um tapetes. A maioria eram identificados como sendo de “Xio” (55 exemplares) e de Castela (44 exemplares), o que é uma confirmação da tendência portuguesa, durante o período de vida do duque, em importar tapetes turcos ou castelhanos, sendo que, como já referimos anteriormente, estes últimos seriam na sua quase maioria imitações mouras das decorações geométricas da Anatólia. Depois, dezoito tapetes são identificados como “*alcatifas da Perçia*” e têm descrições muito semelhantes às dos tapetes da lista de D. Catarina, em 1558, sendo que sete desses tapetes persas eram os mais caros de toda a lista, com valores entre 23.000 e 25.000 réis.³¹⁴ Estes sete tapetes mais valiosos eram, tal como alguns da lista de D. Catarina, tecidos em metais preciosos, embora de menores dimensões em relação aos restantes tapetes da colecção do duque de Bragança.³¹⁵

Mas um dos motivos de maior interesse do inventário de D. Teodósio é o de, pela primeira vez, surgir uma referência a tapetes indianos numa colecção portuguesa, o que pela circunstância de Portugal ter sido o primeiro reino europeu onde chegaram tapetes da Índia, faz com que também seja a primeira referência documental a tapetes mogóis no Ocidente. No entanto, a referência a esses tapetes carece de confirmação, na medida em que, com base no documento, não é possível aferir se a referência a “*tapetes da*

³¹³ Celina Bastos, *Da utilidade do tapete: objecto e imagem (séculos XVI e XVII)* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 154.

³¹⁴ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 40.

³¹⁵ Jessica Hallett, *Jardins encantados* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, pp. 79-80.

Índia” é evocativa do local onde foram produzidos, se do local onde foram exportados para Portugal, permanecendo a dúvida.³¹⁶

Tal como a corte portuguesa, é sabido que as instituições religiosas também constituíram grandes colecções de tapetes orientais, como se pode ler no seguinte texto da autoria de Teresa Pacheco Pereira: “*havia tapetes em igrejas e conventos. Esses tapetes eram datados da segunda metade do século XVI até ao século XVIII. Variam desde peças produzidas pela corte Safávida do Irão até tapetes florais e com animais de combate da Índia Mogol e Decão, e tapetes Ushak da Turquia Otomana, com os seus largos medalhões centrais, até tapetes de desenho Indo-Persa em largas quantidades para exportação.*” É de referir ainda que a autora afirma que os mais tardios, dos séculos XVII e XVIII, são os que existem em maior abundância, constituindo, mais precisamente, cerca de três quartos do número total de tapetes.³¹⁷

Prova da profícua incorporação de tapetes orientais que as instituições católicas portuguesas levaram a cabo é o facto da maioria dos tapetes que constituem as colecções do Museu Nacional de Arte Antiga e do Museu Nacional Machado de Castro, respectivamente, serem provenientes, na sua maioria, do Convento de Madre de Deus, em Lisboa, e do Convento de Santa Clara, em Coimbra.³¹⁸

Apesar de haver documentos que relatam a obtenção de tapetes indianos em Agra por Jesuítas, que depois os enviavam para Goa, para seguirem em naus para Portugal,³¹⁹ a maioria dos tapetes pertencentes ao clero e a instituições religiosas eram doações efectuadas por membros da coroa e da nobreza portuguesa.³²⁰

Em todos os reinos europeus se começaram a constituir colecções de tapetes orientais, mas o coleccionismo destas peças tinha um carácter intrínseco de ostentação, já que pelo seu custo elevadíssimo eram utilizados como elementos de afirmação e prestígio e serviam como símbolos de demonstração de poder, como nos é relatado por Jessica Hallett: “*Os tapetes orientais eram dispostos sumptuosamente no chão, utilizavam-se para cobrir os altares de igrejas e capelas, para ornamentar mesas e prestigiar*

³¹⁶ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 47.

³¹⁷ Teresa Pacheco Pereira, *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 13.

³¹⁸ Teresa Pacheco Pereira, *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, 2007, p. 21

³¹⁹ Daniel Walker, *Flowers underfoot: the indian carpets of the Mughal Era*, 1997, p. 19.

³²⁰ Steven Cohen, *Safavid and Mughal carpets in the Gulbenkian Museum* In *Hali*, n.º 114 (Jan - Fev. 2001), p. 75.

procissões e celebrações reais. Os tapetes simbolizavam a autoridade, a prosperidade e o prestígio dos seus proprietários.”³²¹

Em regra, os tapetes eram expostos deliberadamente em locais que eram simbolicamente mais prestigiantes, tanto no espaço régio e cortesão, como no clerical. Nestes cenários vigoravam duas regras simbolicamente definidoras de hierarquias, a regra da altura e a regra da distância, as quais funcionavam como uma forma de encenação e definição de poderes. Especificamente, as chamadas regras de altura e de distância eram referentes à proximidade com as figuras em destaque, o rei, em cenário real, e uma figura do clero como, por exemplo, um arcebispo, em cenário religioso. Os tapetes orientais eram expostos em cerimónias sempre junto às figuras enunciadas, no que se refere à regra da distância, e logo abaixo dessas personalidades, no que se refere à regra da altura. Daí que, normalmente, os tapetes orientais fossem dispostos em estrados onde ficava a cadeira real (f. 89) ou, em cenários religiosos, a cobrir o chão de altares onde estava uma figura destacada do clero (f. 90).³²²

³²¹ Jessica Hallett, *Tapetes Orientais e Ocidentais: intercâmbios artísticos peninsulares no século XVI* In *O largo tempo do Renascimento: arte, propaganda e poder*, ed. por Vítor Serrão, 2005, p. 226.

³²² Celina Bastos, *Da utilidade do tapete: objecto e imagem (séculos XVI e XVII)* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, pp. 152-154.

3.3. Representações de tapetes orientais em pinturas

Com a chegada dos tapetes de nós orientais à Europa, o que à época era uma novidade estética e artística de grande exotismo, os pintores europeus interessaram-se por eles de imediato e começaram a representá-los nas suas pinturas. Deste movimento dos séculos XV, XVI e XVII, muitos pintores ficaram com os seus nomes associados a um determinado tipo de tapete que representaram, fruto da catalogação que Julius Lessing preconizou no final século XIX.³²³ O estudo dos tapetes representados em pinturas é importante para um melhor conhecimento sobre os tapetes orientais por dois motivos. Em primeiro lugar pela fiabilidade das datações existentes para as pinturas, o que possibilitou que, com o estudo das pinturas onde se representaram tapetes, se tenha tornado possível balizar cronologicamente algumas espécies decorativas de tapetes. E em segundo lugar pelo facto de terem tornado possível retrair a criação e evolução de estilos e motivos decorativos, para além de que deu a conhecer alguns tapetes que não chegaram aos nossos dias, mas que ficaram perpetuados em pinturas, como é o caso dos “Holbein”, por exemplo. Como nos explica a especialista em tapetes e arte islâmica, Jöelle Lemaistre: *“os pintores adoptam-nos porque oferecem às suas paletas a surpresa divina da cor e a misteriosa atracção das suas morfologias abstractas. Com esses sinais misteriosos, cheios de uma energia viva, o tapete propõe-lhe imagens de um Oriente sonhado e intemporal, capaz de introduzir o sagrado num assunto religioso, como de sublinhar a dignidade de uma alta personagem”*.³²⁴

Com a chegada dos tapetes orientais à Europa, alguns pintores ficaram fascinados por um determinado estilo de tapete e repetiram a sua representação várias vezes ao longo das suas obras.³²⁵ Mas, é importante realçar que, apesar do contributo dado pelo estudo das pinturas com representação de tapetes para o estudo destes, terá sempre que se assumir este tipo de estudo e análise como uma contribuição e nunca como método ou forma única de investigar, já que, muitas vezes, representavam-se em pinturas cópias de tapetes orientais, como são exemplo os tapetes ibéricos que imitavam os turcos originais.³²⁶

³²³ Thomas J. Farnham, *From Lessing to Ettinghausen: the first century of Safavid carpet studies* In *Hali*, n.º 154 (Dez. 2007 – Dez. 2008), p. 83.

³²⁴ Jöelle Lemaistre, *O tapete do Oriente no espelho do Ocidente* In *Espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (sécs. XV-XX)*, coord. de Jöelle Lemaistre, 2004, pp. 32-33.

³²⁵ Teresa Pacheco Pereira, *Tapetes de Arrayolos*, 1991, p. 25.

³²⁶ Teresa Pacheco Pereira, *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 14.

Itália, através de Veneza, foi o porto de desembarque dos tapetes orientais na Europa e, numa fase que coincidiu com o despertar do Renascimento italiano, os pintores deram-lhes um lugar de destaque nas suas obras. Numa primeira fase foram representados na base do trono da Virgem, um lugar de grande destaque em cenas religiosas.³²⁷ Entre essas primeiras representações de tapetes turcos em pinturas italianas houve uma, de Niccolá di Buonaccorso, de 1380, que atingiu grande notoriedade em toda a Europa e que se intitulava “*O casamento da Virgem*”(f. 91).³²⁸

Logo no século XV, os tapetes turcos chegados a Veneza começam a ser exportados e surgem também na pintura flamenga.³²⁹ Na pintura religiosa da escola flamenga, reconhecidos mestres como Jan Van Eyck (f. 92) ou Hans Memling (f. 93) representam-nos minuciosamente sob os pés da Virgem no trono.³³⁰ Também no século XV, começam a chegar a Portugal os primeiros tapetes turcos, também via Veneza, mas a primeira representação de tapetes da Anatólia só surge na nossa pintura no século XVI, em 1523, o que denota um aparecimento tardio.³³¹ No entanto, apesar de tardiamente, Portugal comungou do novo gosto europeu por tapetes turcos e, à época, os pintores flamengos exerciam grande influência estilística sobre os nossos, como se comprova na produção pictórica portuguesa de então, “*devedora dos pressupostos de narrativa flamenga, a figuração de pormenores associados a um quotidiano áulico e faustoso, constituiu um objecto de fascínio para os nossos artistas que, ao integrá-los em obras de arte sacra, lhe imprimiram uma dignidade egrégia, ao mesmo tempo que as cenas representadas assumiam sabor cortês, tornando-se o tapete frequente nas representações pictoriais manuelino-joaninas.*”³³²

Na época em que os tapetes orientais começam a ser representados na pintura portuguesa – a primeira pintura é de 1523 –, os pintores europeus já os haviam *importado* da esfera religiosa para os retratos reais, representativos do poder de um soberano, de que é exemplo a pintura quincentista de Henrique VIII de Inglaterra (f. 94), tal como os retratos de nobreza a “*evidenciar a figura de um dignitário ou a*

³²⁷ Jessica Hallett, *Geometria infinita* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 14.

³²⁸ John Mills, *Portugal and the oriental carpet* In *Hali*, n.º 154 (Dez. 2007 – Fev. 2008), p. 4.

³²⁹ J. M. Con, *Carpets from the Orient*, 1966, p. 17.

³³⁰ Joëlle Lemaistre, *O tapete do Oriente no espelho do Ocidente* In *Espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (sécs. XV-XX)*, coord. de Joëlle Lemaistre, 2004, p. 33.

³³¹ Jessica Hallett, *Geometria Infinita* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 65.

³³² Maria Teresa Desterro, *O tapete na obra pictórica de Francisco de Campos* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 147.

opulência de um burguês.”³³³ No entanto, em Portugal, na primeira metade do século XVI, a representação de tapetes orientais em pinturas faz-se quase exclusivamente em cenas religiosas. Na precursora pintura de 1523, uma “Anunciação” da autoria de Frei Carlos (f. 95), um pintor nitidamente sequaz dos primitivos flamengos, é representado um tapete “Holbein de grandes motivos”, sendo que os primeiros tapetes “Lotto” e “Holbein de pequenos motivos” foram representado quase vinte anos depois. O primeiro “Lotto” surge no período entre 1539-1541, também numa cena bíblica intitulada “*Apresentação da Cabeça de S. João Baptista*”, da autoria de Gregório Lopes (f. 96), e o primeiro “Holbein de pequenos motivos”, entre 1540 e 1545, noutra cena religiosa, intitulada “S. Bento e S. Bernardo”, da autoria de Diogo Contreiras.

No caso da representação dos tapetes “Holbein”, as datas e as cenas em que os tapetes surgem representados são muito tardias se comparadas com a pintura italiana, onde este tipo de tapete foi representado durante a segunda metade do século XV,³³⁴ o que não se verifica em relação à representação dos tapetes “Lotto”, como mais à frente neste texto iremos constatar.

Em relação aos tapetes denominados de “Lotto”, “Holbein” e ainda a outros tipos de tapetes com nomes de pintores associados, é de suma importância que se esclareça que apesar destes tapetes terem ficado conhecidos pelo nome dos pintores, não quer dizer que tenham sido estes os únicos ou os primeiros artistas a representá-los nas suas obras. Na maioria dos casos foi atribuído ao tapete o nome do pintor que os representou pela relevância do artista ou fama de uma determinada pintura ou pelas muitas vezes que esse pintor representou um determinado tipo de tapete na sua obra.³³⁵

No caso dos tapetes “Lotto” denota que, em meados do século XVI, os conhecimentos e manifestações artísticas portuguesas associadas à representação e informação de tapetes orientais era já mais consentânea com as tendências europeias, nomeadamente no que se refere à pintura italiana e flamenga, as mais proeminentes à época. Este tipo de tapete

³³³ Jöelle Lemaistre, *O tapete do Oriente no espelho do Ocidente* In *Espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (sécs. XV-XX)*, coord. de Jöelle Lemaistre, 2004, p. 33.

³³⁴ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, 2007, p. 36.

³³⁵ O caso dos tapetes “Holbein” é paradigmático dessa situação, na medida em que esses tapetes turcos, também conhecidos como “Tapetes de Rodas”, foram diversas vezes representados em pinturas italianas da segunda metade do século XV. No entanto, a partir do século XIX e devido a uma publicação sobre tapetes orientais da autoria de Julius Lessing, passaram a ser designados de “Tapetes Holbein”, já que o famoso pintor Hans Holbein, os representou na sua obra, mas somente na primeira metade do século XVI, já que este artista nasceu em 1497. Não se pode também olvidar o facto de Julius Lessing ser também de nacionalidade alemã o que certamente levou a que tivesse um melhor conhecimento da obra deste pintor alemão do que de alguns antecessores italianos do século XV. Cf. Michel Laclotte (dir.), *Dicionário temático Larousse: grandes pintores*, volume I, 2000, p. 295.

turco ficou conhecido por “Lotto” pelo facto do ilustre pintor veneziano Lorenzo Lotto (1480-1556)³³⁶ os ter reproduzido por duas vezes na sua obra, em 1542 e 1547.³³⁷ Já na pintura flamenga este tipo de tapetes é representado pela primeira vez em 1543. Em Portugal, como já havíamos referido, Gregório Lopes representou um tapete “Lotto” numa pintura produzida no período temporal entre 1539 e 1541, o que demonstra que os pintores portugueses deste período estavam bem documentados e eram conhecedores dos tapetes turcos importados para Veneza. Esta mudança de paradigma na pintura portuguesa, por um lado, deve ser associada à expansão portuguesa na Índia, e, por outro lado, foi resultado do estabelecimento de uma feitoria portuguesa em Veneza, o que se comprova através de quitaçãoes que, apesar da descoberta do caminho marítimo para a Índia logo em 1498, era de Veneza que vinham os tapetes turcos para Portugal durante a grande parte da primeira metade do século XVI.³³⁸ É de referir que, em Portugal, de entre os *tapetes de pintor*, os “Lotto” foram os mais representados em pintura (f. 97).³³⁹

As décadas de trinta e quarenta do século XVI são as mais profícuas da pintura portuguesa no que concerne à representação de tapetes orientais, com cerca de dois terços das representações de tapetes quinhentistas a serem datadas dessas duas décadas.³⁴⁰ Se a essa realidade agregarmos o facto dos tapetes persas e indianos só terem chegado a solo português na segunda metade do século XVI, concluímos que a esmagadora maioria dos tapetes representados em pinturas de artistas portugueses retrata tapetes turcos. E, fruto da tendência da época em que a maioria dos tapetes turcos foram representados, surgem maioritariamente em cenas religiosas, especialmente em pinturas da Virgem, e têm o seu espaço de afirmação e divulgação na pintura devido à

³³⁶ Michel Laclotte (dir.), *Dicionário temático Larousse: grandes pintores*, volume I, 2000, p. 376.

³³⁷ As duas pinturas em que Lorenzo Lotto representou este tipo de tapetes nas suas obras foram um “*Sant’Antonio Elemosinario*” (“Santo António distribuindo esmolas”), existente na Igreja Santi Giovanni e Paolo, em Veneza, e datado de 1542, e num retrato da família Della Volta, pintado em 1547 e pertencente à National Gallery de Londres. Cf. Jens Kröger, *Paris – Berlim – Lisboa: alguns tapetes e exposições de tapetes no fim do século XIX e no início do século XX* In *espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (séculos XV a XX)*, coord. de Jöelle Lemaistre, 2004, p. 134.

³³⁸ Jessica Hallett, *Tapetes Orientais e Ocidentais: intercâmbios artísticos peninsulares no século XVI* In *O largo tempo do Renascimento: arte, propaganda e poder*, ed. por Vítor Serrão, 2005, p. 227.

³³⁹ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 38.

³⁴⁰ Idem, *Ibidem*, p. 33.

sua intrínseca qualidade, valor e raridade, mas também pelo estatuto que conferiam ao artista e proprietário da obra.³⁴¹

Quando chegamos à década de sessenta do século XVI, os tapetes turcos já não estavam na moda na pintura portuguesa, os tapetes persas já haviam ancorado em Portugal e tinham monopolizado todo o protagonismo.³⁴² Como já relatámos neste trabalho, Lisboa, por via da descoberta portuguesa do caminho marítimo para a Índia, foi o primeiro porto europeu onde chegaram tapetes persas. Por isso, não foi uma surpresa que as primeiras representações de tapetes dessa proveniência tenham ocorrido em Portugal.³⁴³ Essas representações ocorrem no par de retratos encomendados pela rainha D. Catarina da Áustria (1507-1578), nos quais ela e o seu marido – D. João III (r. 1521-1557) – são representados junto aos seus santos padroeiros (fs. 98 e 99).³⁴⁴ Não se conhece a data exacta dessas pinturas, mas sabe-se que terão sido executadas num período entre 1558 e 1564. Os tapetes representados nas pinturas inserem-se no mesmo tipo decorativo e, genericamente, enquadram-se tipologicamente nos chamados “tapetes de árvores e de animais”, com campos de cor vermelha e a presença figurada de árvores, leões e pássaros, com as barras de cor verde a conterem alguns pássaros como única presença de figuração.³⁴⁵

Apesar destas duas pinturas encomendadas por D. Catarina da Áustria serem de uma época ainda muito próxima de alguns tapetes turcos representados em pinturas já citadas, houve uma evolução ao nível do enquadramento cénico. Enquanto, nas décadas de trinta e quarenta, os tapetes turcos eram representados em cenários religiosos, os tapetes persas, no final da década de cinquenta e na década de sessenta, surgem em retratos de realeza, com um estatuto próprio das insígnias e simbologias típicas de quem quer demonstrar o seu poder.

Em relação aos tapetes indianos, apesar da sua chegada a Portugal estar documentada logo em 1564, no inventário realizado após a morte de D. Teodósio I, só no início do século XVII são representados em produções pictóricas de artistas portugueses. Apesar

³⁴¹ Teresa Pacheco Pereira, *Tapetes Orientais em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 15.

³⁴² Jessica Hallett, *Geometria infinita* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 66.

³⁴³ Jessica Hallett, *Jardins encantados* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 79.

³⁴⁴ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, pp. 39-40.

³⁴⁵ Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, *The queen's list* In *Hali*, v. 152 (Verão de 2007), p. 74.

da tardia figuração dos tapetes indianos, em comparação com os seus congéneres persas, ainda assim Portugal foi o primeiro reino europeu onde estes tapetes apareceram representados em pinturas. Os primeiros tapetes indianos representados, tal como os posteriores da mesma proveniência que se tenha tido notícia, foram os chamados “Indo-Persas”, que como já referimos, apesar de produzidos pela corte Mogol da Índia na zona do Decão, deviam a sua decoração e esquematização a concepções artísticas traçadas por artistas persas.³⁴⁶ Tal como nos refere Jessica Hallett, “até hoje, não foram detectados em pinturas portuguesas quaisquer tapetes com as características clássicas da Índia Setentrional.”³⁴⁷ De referir que os tapetes indianos representados na pintura portuguesa, tal como os tapetes persas, surgem associados a retratos de uma nobreza e burguesia abastadas, onde eram incluídos enquanto símbolos de opulência e hierarquia social.³⁴⁸

Em Portugal, vários foram os pintores de renome que representaram tapetes orientais nas suas telas, sendo que os nomes mais conhecidos foram os seguintes: António Vaz, Cristóvão de Figueiredo, Diogo Contreiras, Francisco de Campos, Frei Carlos, Garcia Fernandes, Gaspar Vaz, Gregório Lopes, Jorge Afonso, Mestre da Lourinhã e Vasco Fernandes.³⁴⁹ Mas, apesar da reconhecida qualidade artística de todos os citados, de entre estes mestres de pintura, destacaram-se Gregório Lopes³⁵⁰ e Francisco de Campos³⁵¹, não só pela qualidade das suas reproduções dos tapetes em pintura, mas também pelo volume e importância que essas representações assumiram nas suas obras. Em síntese, podemos afirmar que a figuração de tapetes orientais na pintura é, actualmente, uma importante fonte de estudo dos tapetes, e, à época das suas produções, constituiu um meio para um imediato reconhecimento visual da imagem do poder, fosse ele espiritual ou temporal.

³⁴⁶ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 45.

³⁴⁷ Idem, *Ibidem*, p. 47.

³⁴⁸ Teresa Pacheco Pereira, *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 15.

³⁴⁹ Vítor Serrão, *A representação do tapete na pintura portuguesa (1550-1700)* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 138.

³⁵⁰ Pintor activo entre 1513 e 1550. Cf. Jessica Hallett, *Tapetes Orientais e Ocidentais: intercâmbios artísticos peninsulares no século XVI* In *O largo tempo do Renascimento: arte, propaganda e poder*, ed. por Vítor Serrão, 2005, p. 230.

³⁵¹ Pintor “neerlandês” que viveu em Portugal desde meados do século XVI até à sua morte, em 1580. Cf. Maria Teresa Desterro, *O tapete na obra pictórica de Francisco de Campos* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 147.

4. A origem dos tapetes de Arraiolos

Antes de iniciarmos uma abordagem com um cariz eminentemente comparativo entre os tapetes orientais e os mais antigos tapetes de Arraiolos, de forma a chegarmos a conclusões quanto a influências decorativas, consideramos que seria importante analisarmos os escassos dados e hipóteses que se conhecem quanto à origem dos tapetes bordados arraiolenses.

Como já havíamos referido no primeiro capítulo deste trabalho, os mais antigos tapetes de Arraiolos que se conhecem são datados do primeiro quartel do século XVII. No entanto, a sua referência documental mais antiga parece datar de 1598, já que o historiador Jorge Fonseca, aquando da consulta de documentos do Arquivo Histórico Municipal de Arraiolos, encontrou, no inventário de bens de Catarina Rodrigues, moradora em Arraiolos, um documento que dizia o seguinte: “*hum tapete da tera novo avalliado em dous mil reis*”.³⁵² Esta frase, porém, pouco nos esclarece sobre os tapetes de Arraiolos, a sua importância cinge-se ao aumento das balizas cronológicas da produção do bordado arraiolense. Ainda assim, há que ter em atenção que a frase pode-nos induzir em erro, pois, apesar de nos parecer óbvio que a expressão “tapete da tera” se refere à terra ou localidade de Arraiolos, não se pode deixar de considerar a possibilidade da referência “à terra” estar relacionada com o facto de os tapetes serem para colocar no chão. No entanto, não nos parece que esta questão de interpretação encerre em si uma problemática, na medida em que o que nos parece ser mais plausível é a interpretação seguida por Jorge Fonseca.

Assim, com base no que nos foi revelado por Jorge Fonseca, podemos afirmar que, já se faziam tapetes de Arraiolos no final do século XVI. Continuam por responder, contudo, as duas perguntas mais importantes: quem fez e quando foram feitos os primeiros tapetes? Enquanto não aparecerem novos dados credíveis, nomeadamente novos documentos ou tapetes, qualquer tese sobre a origem dos tapetes de Arraiolos terá sempre uma base especulativa, assente em possibilidades ou interpretações concebidas pelos seus autores.

De entre as teses ventiladas para a origem do tapete de Arraiolos, duas tornaram-se mais conhecidas. Segundo Sebastião Pessanha, a indústria dos tapetes de Arraiolos era anterior à produção caseira por parte de mulheres da vila, considerando que seriam obra

³⁵² Jorge Fonseca, *Tapetes de Arraiolos: novos elementos para a sua história* In *Almansor*, n.º 13, 1995-1996, p. 114.

“do labor particular e conventual alentejano do século XVII”.³⁵³ Para justificar a sua tese, Sebastião Pessanha afirmou que *“os tapetes da primeira época recordam, a quem os olha, toda a existência tranquila de uma freira”*.³⁵⁴ Esta hipótese foi seguida por alguns autores, e em 1979, Fernanda Passos Leite afirmou ser possível que alguns dos tapetes de Arraiolos mais antigos tenham sido bordados nos conventos alentejanos, já que muitos exemplares, actualmente pertencentes às colecções de alguns museus, como é o caso do Museu Nacional de Arte Antiga e do Museu Nacional Machado de Castro, provêm desses conventos.³⁵⁵ A outra hipótese mais conhecida sobre os primórdios dos tapetes de Arraiolos é a de que teriam origem mourisca. O primeiro investigador a colocar essa possibilidade foi Sousa Viterbo, que numa publicação de 1892 lançou a seguinte pergunta: *“quem sabe se não seria o vestígio d’uma indústria árabe, que tivesse ficado estacionária”*.³⁵⁶ Maria José Mendonça, no seu trabalho sobre os tapetes de Arraiolos de 1951, ligou a origem dos tapetes de Arraiolos aos tapeteiros de Lisboa, os quais, após a expulsão a que foram vetados por D. Manuel, em 1496, teriam migrado para Sul e iniciado o fabrico do bordado arraiolense, como se pode constatar no seguinte trecho de texto da referida autora: *“devido às características muçulmanas do bordado de Arraiolos, não é de rejeitar a hipótese de que a origem da indústria pudesse ter alguma relação com a actividade daquele artesanato. A tradição teria persistido após a expulsão dos mouros, ordenada em 1496 pelo rei D. Manuel, localizada na região do Alentejo, onde deitara raízes a influência decorativa do Islam”*. No entanto, de uma forma honesta, Maria José Mendonça afirma ainda no mesmo texto que *“se o processo de fabrico parece revelar a origem mourisca dos bordados de Arraiolos, de facto nada sabemos acerca dos primórdios da indústria, nem tão pouco das condições em que o ofício era exercido anteriormente ao século XVIII”*.³⁵⁷ Quem foi mais longe na tentativa de sustentação desta tese foi Fernando Baptista de Oliveira, que na sua publicação de 1973, apesar de afirmar que *“não se conhece nenhum documento que faça referência à origem dos tapetes de Arraiolos”*, traça um cenário possível da chegada dos mouros a Arraiolos após a expulsão de 1496. Segundo este autor, os mouros, a caminho do Sul de Espanha ou do Norte de África, ter-se-iam instalado em Arraiolos disfarçados sobre a

³⁵³ Sebastião Pessanha, *Tapetes de Arrayolos*, 1917, p. 79.

³⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 80.

³⁵⁵ Maria Fernanda Passos Leite, *Tapetes de Arraiolos* In catálogo de *Exposição de Artes Decorativas Portuguesas*, 1979, p. 147.

³⁵⁶ Sousa Viterbo, *Artes e artistas em Portugal: contribuições para a história das artes industriais portuguesas*, 1892, p. 70.

³⁵⁷ Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa* (vol. I, dir. por João Barreira), 1951, p. 268.

aparência da conversão ao catolicismo, apoiando-se no trabalho agrícola ou nas profissões que estavam habituados a exercer. Mas Oliveira, para além de apresentar estas famílias mouras como os primeiros a fazerem tapetes de Arraiolos, enquadra a população local na produção, os quais seriam hipoteticamente quem tratava e tingia a lã para depois a vender às famílias mouras.³⁵⁸ Embora ligando a sua tese com alguns factos históricos, de que é exemplo a emigração dos mouros expulsos para Espanha e Norte de África, Fernando Baptista de Oliveira apenas especula sobre esta possibilidade, já que não tem dados concretos para apresentar.

Mas, para além de tentar sustentar a sua tese, Oliveira apresenta uma explicação para descredibilizar a hipótese dos primeiros tapetes terem sido produzidos em conventos alentejanos. Segundo este autor, os tapetes não foram feitos em conventos, teriam sido levados para essas instituições por damas ricas da nobreza que após a viuvez ou por outros motivos recolheram à vida monástica. E para fundamentar esta ideia apresentou duas razões: *“para ali se tingirem as lãs teria que haver uma oficina de tinturaria, e haver fornecimento de lã do exterior parece pouco possível dada a escassa produção”*.³⁵⁹ Concordamos que é pouco provável a origem dos tapetes de Arraiolos estar nos conventos alentejanos. Os tapetes surgem nesses inventários certamente devido a doações aos conventos e também porque terão feito parte de dotes oferecidos aquando da entrada de mulheres que seguiram a vida monástica.

Embora sem dados concretos que o comprovem, parece-nos mais passível de ser verdade que tenham sido mouros a iniciar a produção de tapetes de Arraiolos. Mas, para fundamentar minimamente essa teoria é fundamental que nos debruçemos sobre o que se conhece das oficinas mudéjares de tapetes que se sabe terem existido em Lisboa nos séculos XIV e XV através do historiador e académico Sousa Viterbo que, no início do século XX, descobriu e publicou os regulamentos dos tapeteiros das oficinas mudéjares de Lisboa.³⁶⁰

Antes de mais, devemos referir que existiam comunidades organizadas de muçulmanos em Portugal desde a formação do nosso território, as quais foram parte integrante da sociedade nacional até que D. Manuel, em 1496, publicou o édito de expulsão que pôs fim à expressão das duas minorias socialmente organizadas que até então haviam

³⁵⁸ Fernando Baptista de Oliveira, *História e técnica dos Tapetes de Arraiolos*, 1973, pp. 40-41.

³⁵⁹ Idem, *Ibidem*, pp. 39 e 40.

³⁶⁰ Cf. Sousa Viterbo, *Artes industriais portuguesas: a tapeçaria*, 1902.

existido em Portugal, muçulmanos e judeus.³⁶¹ Estas comunidades organizavam-se em comunas e, no caso dos muçulmanos, eram formadas por mouros forros que desde o seu início tiveram protecção dos soberanos portugueses, os quais designavam os seus membros nos documentos oficiais da Coroa de “*os meus mouros*”.³⁶²

Na comuna muçulmana de Lisboa dos séculos XIV e XV, a maior de Portugal, a elite social era constituída pelos artesãos. E entre os artesãos, os que detinham maior prestígio e poder eram os tapeteiros, que constituíam um grupo à parte na comuna. E esse prestígio devia-se, em grande parte, aos privilégios que lhes eram concedidos pelos reis portugueses, o que os transformava numa espécie de aristocratas entre os muçulmanos. Eram um grupo profissional à parte dos demais.³⁶³ Segundo Sousa Viterbo, a protecção régia dada aos tapeteiros de Lisboa começou com D. João I, através de uma carta de privilégio.³⁶⁴ Os reis que se seguiram - D. Duarte, D. Afonso V e D. João II – também vieram a confirmar essa carta de privilégio aos tapeteiros mudéjares de Lisboa, o que demonstra a importância que estes tinham para o reino português e explica o seu estatuto de excepção entre os membros da comuna muçulmana de Lisboa ao longo daqueles reinados.³⁶⁵ Os privilégios concedidos pelos soberanos aos tapeteiros eram, principalmente, isenções tributárias.³⁶⁶ Embora também tivessem alguns privilégios relacionados com o seu mester, de que é exemplo o facto de uma das regalias que lhes era concedida ser a autorização de irem “*além do mar por as tintas e outras cousas do dicto seu officio*”.³⁶⁷ Outro indício da importância dos tapeteiros mouros deu-se durante o reinado de D. Afonso V, quando este rei, através de um edital, retirou os privilégios à comunidade mudéjar. Nessa altura, os tapeteiros queixaram-se e o rei concordou em restaurar os seus direitos, no dia 10 de Setembro de 1454. Esta excepção pouco habitual demonstra que os tapeteiros mouros eram, de facto, uma mais-valia para a economia portuguesa.³⁶⁸ Infelizmente, não chegaram tapetes dos mouros de Lisboa aos nossos dias e não há documento algum que contenha a descrição

³⁶¹ Maria Filomena Lopes de Barros, *A comuna muçulmana de Lisboa (séculos XIV e XV)*, 1998, p. 13.

³⁶² Idem, *Ibidem*, p. 13.

³⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 96.

³⁶⁴ Sousa Viterbo, *Artes industriais portuguesas: a tapeçaria*, 1902.

³⁶⁵ Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa* (vol. I, dir. por João Barreira), 1951, p. 268.

³⁶⁶ Maria Filomena Lopes de Barros, *Op. Cit.*, p. 81.

³⁶⁷ Idem, *Ibidem*, p. 97.

³⁶⁸ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 34.

desses tapetes.³⁶⁹ Apesar dos tapeteiros serem referidos em várias cartas e editais régios, não se conhece nenhum tapete produzido nas oficinas de Lisboa, não havendo sequer pormenores que descrevam ou dêem algum tipo de informação sobre os desenhos ou técnicas empregues pelos tapeteiros mudéjares de Lisboa.³⁷⁰ O que se sabe desta produção de tapetes mourisca é que mesmo entre os muçulmanos apenas uma pequena minoria trabalhava nesse ofício, sendo que se tratava de uma indústria essencialmente familiar, como demonstram os documentos régios, nos quais os reis os designavam de “*nossos tapeteiros*”. O ofício, salvo algumas excepções, ia passando de pais para filhos.³⁷¹

Mas a produção de tapetes na comuna muçulmana de Lisboa acabaria abruptamente, em Dezembro de 1496, quando D. Manuel manda publicar o édito de expulsão de judeus e muçulmanos, com um prazo para a sua saída de Portugal que ia até Outubro de 1497, sob pena de morte e confisco de bens ou, em opção, a sua conversão ao Cristianismo.³⁷² Deste tempo, em que tapeteiros muçulmanos faziam tapetes sob protecção e beneficiavam de favores dos monarcas portugueses, ficaram somente os documentos que os comprovam. Não restaram tapetes ou descrições destes. Tendo em conta a tradição de produção de tapetes existente, em período contemporâneo, no reino de Castela, é de aceitar a tese que defende que os tapetes produzidos pelos mouros de Lisboa seriam similares aos do reino vizinho, os quais se caracterizavam por serem de nós – a maioria tecidos em nó espanhol (f. 100)³⁷³ – e terem, normalmente, três tipos de decoração: padrões de estrelas e octógonos (f. 101), imitações locais de estilos importados clássicos turcos (fs. 79, 81 e 102) e padrões renascentistas e mais europeizados (f. 103). No entanto, a última tipologia decorativa é já produção de

³⁶⁹ Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa* (vol. I, dir. por João Barreira), 1951, p. 268.

³⁷⁰ Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 34.

³⁷¹ O facto do ofício de tapeteiro entre os mouros ter um carácter familiar, fica bem expresso neste trecho de texto da historiadora Maria Filomena Lopes de Barros: “*O número de tapeteiros aumentou no reinado de D. Duarte, sendo referenciados Azmede e Caçome, ambos filhos de Mafamede Láparo, Caçome, filho de Azmede Lobo, Mafamede Lobo e Adela Sevilhão aos quais se juntam, no reinado seguinte, Ali, filho de Azmede Láparo, Focem e Adão Caroto. O já citado Azmede Lobo, atravessa estes reinados, sendo ainda mencionado em 1454, como um dos representantes da petição ao monarca. Com D. João II regista-se apenas o referido Adão, confirmado no cargo de juiz dos direitos reais, em que fora empossado no reinado anterior.* Cf. Maria Filomena Lopes de Barros, *A comuna muçulmana de Lisboa (séculos XIV e XV)*, 1998, p. 97.

³⁷² Maria Filomena Lopes de Barros, *A comuna muçulmana de Lisboa (séculos XIV e XV)*, 1998, p. 152.

³⁷³ O nó espanhol era enlaçado várias vezes num só fio da urdidura e depois no fio consecutivo na passagem seguinte, técnica que se encontra igualmente em certas regiões de Marrocos.

meados do século XVI, depois da expulsão dos muçulmanos da Península Ibérica – em Castela a expulsão desta minoria deu-se em 1492.³⁷⁴

Segundo a tese que defende que os primeiros tapetes de Arraiolos foram realizados por tapeteiros muçulmanos, estes, após a expulsão de 1496, teriam partido para Sul, uns com destino a Castela e outros ao Norte de África, com excepção de algumas famílias que teriam ficado em Arraiolos, e, convertidos ao Cristianismo, aí teriam iniciado a produção do bordado arraiolense. Embora sem uma base científica com documentos fidedignos a comprovar esta tese, houve quem se aventurasse a tentar contextualizar a chegada dos novos cristãos a Arraiolos, como se pode ler neste texto, num catálogo de uma exposição publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1981: *“Pensa-se que a chegada dos árabes a Arraiolos terá sido marcadamente influente na indústria artesanal dos tapetes. Conhecedores da técnica, do fabrico e da concepção artística persa, os árabes aproveitaram a lã da região como matéria-prima importante. Apoiaram-se na população que lhes vendia e que começava a tomar contacto com a profissão, colaborando inicialmente na cardagem e fiação, depois no tingimento, na elaboração das telas e, finalmente, em todo o processo de fabrico, que adoptou e prosseguiu.”*³⁷⁵

Esta linha de raciocínio, baseada essencialmente em suposições, havia sido iniciada por Fernando Baptista de Oliveira, em 1973, como se constata neste texto: *“Muitos mouros ter-se-iam conservado em Arraiolos disfarçados sobre a aparência de conversão ao catolicismo, apoiando-se no trabalho agrícola ou nas profissões que estavam habituados a exercer. Arraiolos teria sido então o local (onde a seguir a Lisboa) a manufactura dos tapetes foi iniciada pelos mouros que muito provavelmente empregariam a técnica que passou então a denominar-se bordado de Arraiolos. Até essa altura e antes de Arraiolos, os mouros poderiam ter usado uma técnica aparentada com a dos tapetes marroquinos, mas só daí em diante, provavelmente por conveniência dos próprios mouros é que teria aparecido o nome do bordado de Arraiolos. A população local que aproveitou a oportunidade para vender aos mouros as lãs dos seus rebanhos não teria, ipso-facto, dado mau acolhimento aos muçulmanos, tanto mais que os arraiolenses iam tendo também ocupação profissional dentro do artesanato, primeiramente na cardação e fiação das lãs, depois no tingimento destas e*

³⁷⁴ Jessica Hallett, *Estrelas e Rodas: tapetes ibéricos* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, pp. 55-56.

³⁷⁵ *Tapetes portugueses de Arraiolos*, Catálogo de Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 7.

*na fabricação das telas onde se bordavam as tapetes. O desenvolvimento gradual da manufactura teria, com o tempo, aperfeiçoado obreiros e obreiras alentejanas não só nos trabalhos já referidos, mas também na execução do próprio bordado, no desenho das composições decorativas e na fidelidade das reproduções”.*³⁷⁶ Apesar de possíveis, estas descrições do início da produção dos tapetes de Arraiolos assumem um carácter essencialmente hipotético e apesar de serem um contributo para o seu estudo, nunca podem ser tidas como relevantes, na medida em que carecem de provas documentais.

No entanto, como até aos dias de hoje não foi ainda possível deslindar as origens do tapete de Arraiolos, temos que nos cingir às hipóteses existentes, independentemente da pouca substância e fundamentação com que surgiram. E das duas teses enunciadas parece-nos mais viável a de terem sido os tapeteiros mouros a iniciar a produção dos tapetes de Arraiolos, em detrimento da que defende terem sido bordados em conventos alentejanos por freiras.

O surgimento, em Arraiolos, uma vila do interior do reino, de uma produção de tapetes com um desenho de influência oriental, de natureza intrinsecamente erudita, só poderia ter sido iniciada por pessoas com um elevado grau de conhecimento dos tapetes orientais e das regras esquemáticas de desenho. E, que se tenha conhecimento, em Portugal, os mouros, do ponto de vista prático e artesanal, eram os únicos conhecedores da arte dos tapetes, razão pela qual eram tão protegidos pelos monarcas. Todavia, caso os tapeteiros mouros de Lisboa, dos séculos XIV e XV, realmente tenham utilizado as mesmas técnicas dos tapeteiros mouros de Castela dessa época, os seus tapetes seriam tecidos com nós, e não bordados como os de Arraiolos. Mas parece-nos que essa questão não constitui uma problemática, visto que, a ser verdadeira a tese dos mouros em Arraiolos, estes certamente adoptaram uma medida de salvaguarda muito própria das minorias convertidas, não manter costumes que pudessem ser associados à sua anterior cultura religiosa. Pelo que é bastante possível que os mouros em Arraiolos tenham encontrado no bordar dos tapetes uma solução para que não fossem identificados com o islamismo.

Não haverá muito mais a dizer quanto à veracidade desta hipótese para a origem dos tapetes de Arraiolos que não tenha um cunho especulativo, mas a hipótese da origem ser mourisca parece-nos ser a mais verosímil, não só pelo tipo de motivos e decoração dos tapetes mais antigos ser nitidamente oriental, mas também porque a região de Arraiolos

³⁷⁶ Fernando Baptista de Oliveira, *História e técnica dos tapetes de Arraiolos*, 1973, pp. 40-41.

teria todas as condições materiais para a produção de tapetes e ainda porque sendo o Sul de Portugal historicamente mais tolerante a nível religioso apresentava as condições ideais para a integração de um grupo de pessoas recentemente convertidas ao Cristianismo. O Sul do território português, em especial o Alentejo, foi a região historicamente mais islamizada, razão pela qual não é de estranhar que, por exemplo, a arquitectura e arte do *Mudejarismo* tenha tido nessa região uma maior implantação que no restante território português.³⁷⁷ Parece-nos pois, pelas razões apresentadas, que a vila de Arraiolos pertencia a uma região territorial com o contexto ideal para o início de uma inovadora indústria de produção de tapetes mouros.

³⁷⁷ Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, volume II, 1995, p. 39.

5. O tapete de Arraiolos antigo e as suas fontes de influência decorativa

Antes de dissertarmos sobre qualquer assunto devemos esclarecer que quando nos referimos aos tapetes de Arraiolos mais antigos, estamos a aludir aos tapetes do século XVII e de inícios do século XVIII, aqueles que mais genuinamente expressam as origens da produção arraiolense e que, como já havíamos referido, mais proximidade apresentam com o desenho e decoração dos tapetes orientais. Tal como afirmou o historiador de arte Reynaldo dos Santos: “*o problema das origens dos tapetes de Arraiolos tem pois de ser compreendido à luz das suas formas iniciais e integrado na génese e evolução geral das nossas artes decorativas do século XVII.*”³⁷⁸

As nossas artes decorativas da centúria seiscentista foram dominadas pelas influências do Oriente, factor que também terá abrangido a origem dos tapetes de Arraiolos.³⁷⁹ Esta afirmação, tendo em conta que se desconhece a origem da produção arraiolense, terá sempre uma base especulativa, mas os tapetes mais antigos que se conhecem apresentam uma decoração de cariz oriental, o que leva a que concluamos que se inseriram nesta tendência da arte portuguesa.

Antes de qualquer outro tipo de análise comparativa ou que insira o tapete de Arraiolos numa propensão geral da arte portuguesa, é de elementar importância que nos reportemos às características materiais, técnicas e decorativas dos mais antigos tapetes conhecidos.

Ao nível material os tapetes mais antigos eram bordados sobre tela de linho, embora também haja exemplos dessa época de tapetes bordados sobre materiais mais grosseiros como a estopa de linho ou o canhamação.³⁸⁰ Depois, essa tela era bordada com fios de lã merina com a técnica do ponto cruzado oblíquo, também conhecido com ponto de trança eslava, como já havíamos explicado no primeiro capítulo. O ponto nos tapetes mais antigos era mais pequeno e nem sempre seguia a mesma direcção, nomeadamente pelo facto do ponto de pé-de-flor ser utilizado para o contorno e preenchimento dos motivos. Só mais tarde, o ponto passou a ser sempre no sentido da largura, excepto na barra, em que era atapetado no sentido longitudinal.³⁸¹ Os motivos decorativos,

³⁷⁸ Reynaldo dos Santos, *Os tapetes de Arraiolos e a sua origem persa* In *Colóquio: revista de Artes e Letras*, n.º 2, Março de 1959, p. 22.

³⁷⁹ Idem, *Ibidem*, p. 21.

³⁸⁰ *Tapetes portugueses de Arraiolos*, Catálogo de Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 9.

³⁸¹ Sebastião Pessanha, *Tapetes de Arrayolos*, 1917, p. 26.

nomeadamente aqueles com formas mais curvilíneas, eram bordados a ponto de pé-de-flor. Segundo Reynaldo dos Santos, a utilização do ponto cruzado oblíquo e do ponto de pé-de-flor nos tapetes de Arraiolos tinha uma explicação: “*a técnica do ponto cruzado e do pé-de-flor foi o meio mais simples e mais económico a que o artesanato recorreu para obter a transposição, no linho ou canhamação, da composição dos tapetes persas, caros ao nosso gosto... e à nossa bolsa*”.³⁸²

Mas é a decoração dos tapetes de Arraiolos mais antigos que nos interessa abordar, já que a grande diferença entre os tapetes dessa época e os que se seguiram, para além do decréscimo de qualidade dos materiais e das cores utilizadas, é precisamente o desenho e a decoração, os quais foram perdendo com o passar dos tempos, gradualmente, as influências orientais. Muitos dos tapetes de Arraiolos do século XVII apresentavam decorações com motivos típicos de épocas mais recuadas, sendo exemplo disso os muitos motivos persas presentes, os quais, como já vimos neste trabalho, tornaram-se conhecidos em Portugal logo nos primeiros anos da década de cinquenta do século XVI. Vendo e analisando os tapetes mais antigos, somos levados a concluir que não havia uma padronização decorativa. Apesar de pré-esquemática do desenho obedecer aos mesmos princípios, os tapetes eram distintos. Podiam ter as mais diversas dimensões, mas havia uma estrutura elementar fixa: centro, campo e barras. Essa estrutura, segundo alguns autores, correspondia a um esquema pré-decorativo de origem persa.³⁸³ Mas parece-nos abusivo fazer esse tipo de afirmação, na medida em que apesar dos tapetes persas terem este tipo de estrutura decorativa, não são os únicos, trata-se antes de uma tradição comum aos vários centros produtores de tapetes do oriente.

Segundo a opinião de alguns autores, como Fernando Baptista de Oliveira, os primeiros tapetes de Arraiolos teriam sido feitos com elementos hispano-mouriscos ou espanhóis. Tendo em conta esta hipótese, fomos procurar saber quais os elementos decorativos típicos nos tapetes hispano-mouriscos produzidos em Castela nos séculos XV, XVI e XVII.

Jessica Hallett, estudiosa dos tapetes orientais e ibéricos, divide a produção espanhola em três tipos decorativos: tapetes de padrões de estrelas e octógonos (f. 101), cópias

³⁸² Reynaldo dos Santos, *Os tapetes de Arraiolos e a sua origem persa* In *Colóquio: revista de Artes e Letras*, n.º 2, Março de 1959, p. 21.

³⁸³ Fernando Baptista de Oliveira foi o autor que mais insistiu nessa ideia: “*A composição dos tapetes de Arraiolos, sob um ponto de vista geral, obedeceu às regras pré-decorativas de origem persa.*” Cf. Fernando Baptista de Oliveira, *História e técnica dos tapetes de Arraiolos*, 1973, p. 291.

locais dos estilos importados clássicos da Turquia (fs. 79, 81 e 102) e tapetes com padrões renascentistas e mais europeizados (103).³⁸⁴

Nas palavras desta autora, os tapetes de padrão de estrelas e octógonos apresentavam, tipicamente, desenhos de campo repetidos, nos quais filas de motivos geométricos de pequena escala formavam uma rede, sendo que as barras eram normalmente decoradas com escrita cúfica.³⁸⁵ Na descrição de Jessica Hallett deste tipo de tapetes, é notória a similaridade com os modelos turcos importados para a Europa nos séculos XV e XVI, sendo, por isso, evidente a sua influência decorativa, nomeadamente na utilização de motivos de cariz geométrico típicos dos tapetes turcos, como eram as estrelas de oito pontas, octógonos ou escrita cúfica. Outro tipo decorativo de tapetes de Castela apresentado por Jessica Hallett foram as cópias locais de estilos clássicos turcos importados, o que desde logo identifica a sua proveniência. Por último, esta autora referiu-se a tapetes com padrões renascentistas mais europeizados, os quais reflectem uma mudança de gosto das elites compradoras e uma adequação artística que se enquadra num processo de mudanças de gosto que também se verificou em Portugal durante os séculos XVI e XVII, com os ideais artísticos da Renascença e posteriormente do Maneirismo a ditarem as tendências.

Serve esta reflexão, apoiada nas informações que Jessica Hallett nos fornece sobre a decoração dos tapetes hispano-mouriscos, para que concluamos que se os primeiros tapetes de Arraiolos tiveram elementos decorativos de tapetes espanhóis na sua composição, como nos afirmam Fernando Baptista de Oliveira e Sebastião Pessanha, devemos ter em conta a evidente origem de influência de base turca dos tapetes de Castela, os quais são uma derivação do desenho e decoração dos tapetes da Anatólia do período clássico, nomeadamente do século XV e primeira metade da centúria de XVI, épocas da sua divulgação na Península Ibérica. Assim, podemos concluir que em casos em que há similaridades com os tapetes espanhóis na produção arraiolense, a origem decorativa é turca, e os tapetes de Castela foram apenas um meio de transmissão. E até mesmo em relação à transmissão de influências decorativas não se pode afirmar ter sido realizada através dos tapetes espanhóis, na medida em que, como vimos no capítulo sobre a presença de tapetes orientais em Portugal, havia tapetes turcos em Portugal desde o século XV.

³⁸⁴ Jessica Hallett, *Estrelas e rodas* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, pp. 55-56.

³⁸⁵ Idem, *Ibidem*, p. 56.

Voltemos então aos tapetes de Arraiolos mais antigos e à sua decoração, já que antes que dissertemos sobre as suas possíveis influências, é fundamental que façamos uma descrição das tipologias e tendências decorativas desses tapetes durante o século XVII. É, antes de mais, importante que façamos referência à variedade decorativa que os tapetes de Arraiolos sempre patentearam, mesmo nos modelos mais antigos. Num catálogo da Gulbenkian de 1981, é feita uma descrição que destaca a heterogeneidade da composição dos tapetes de Arraiolos: “*A composição dos tapetes de Arraiolos é heterogénea, facto que se explica pelas muitas influências assimiladas e pelo seu verdadeiro carácter popular. Além das influências provindas de alguns países europeus e sobretudo do Oriente, os tapetes de Arraiolos receberam também influência dos vários períodos da história da arte portuguesa e da arte popular.*”³⁸⁶ Esta descrição, apesar de bem concebida, parece-nos que só assenta bem na produção arraiolense se for referente à sua evolução artística entre os séculos XVII e XVIII, em que com o passar dos anos se começou a revelar a utilização de motivos de influência e tendência artística europeia em junção com elementos populares e outros orientais já estilizados. Mas, se nos referirmos apenas aos tapetes mais antigos, facilmente nos apercebemos do facto de que não têm elementos decorativos de cariz europeu e que são desenhos eruditos, evidentemente influenciados pelos orientais.

Ainda no citado catálogo sobre os tapetes do século XVII, pode ler-se que “*os motivos predominantemente utilizados na composição dos tapetes são vegetais, tal como flores, ramagens, hastes, folhas e estilização destes elementos, sendo também frequentes os motivos geométricos ou geometrizados, e ainda aves, outros animais e diversos ornatos figurativos de inspiração oriental.*”³⁸⁷ No que respeita à inspiração oriental dos tapetes de Arraiolos, Fernando Baptista de Oliveira enunciou os principais ornatos e motivos “*copiados de tapetes persas*” – embora em nossa opinião, e como mais à frente neste estudo explicaremos, nem todos os motivos têm uma proveniência persa, alguns são de outras zonas geográficas do Oriente. Os motivos e elementos decorativos enunciados por aquele autor são os seguintes: “*palmetas; motivos de nuvem, arabescos, flores de lótus, flores gigantes, flores-de-lis, flores de palmeira caucasiana, motivos de decoração herati, cruces de oito pontas enroladas, ciprestes, aves e animais*

³⁸⁶ *Tapetes portugueses de Arraiolos*, Catálogo de Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 15.

³⁸⁷ *Idem, Ibidem*, p. 15.

selvagens.”³⁸⁸ Ainda no mesmo capítulo, este autor afirma o seguinte: “As ornamentações de estilo persa foram largamente adoptadas pela indústria arraiolense e é certo que isso deu origem à produção de tapetes com bastante riqueza decorativa. Reproduziram-se os desenhos variados de muitos desenhos iranianos e turcos”.³⁸⁹

Serve esta citação para demonstrar alguma confusão no discurso do autor, ao afirmar que os motivos presentes nos tapetes de Arraiolos são persas e depois referir-se a desenhos turcos. Utilizámos este exemplo para atestar que grande parte dos autores escreveram sobre os tapetes de Arraiolos e aludiram à sua origem oriental, mas não houve um esclarecimento preciso quanto às origens dos desenhos e dos motivos. Durante muito tempo, sempre que se fazia referência a tapetes orientais havia a tendência de chamar persas a todos, certamente devido à maior fama destes.

Entre os autores que se debruçaram sobre o desenho e decoração dos tapetes de Arraiolos do século XVII e de inícios do século XVIII, época das composições mais antigas, devemos destacar o inovador e profícuo trabalho publicado por Maria José Mendonça em 1951. Esta autora, pela forma como dividiu os tapetes de Arraiolos por padrões decorativos, mostrou ser conhecedora dos tapetes orientais, em que a distinção entre tipologias de tapetes é normalmente feita por padrões decorativos ou por centros produtores. Como no bordado arraiolense só existia um centro produtor de tapetes, a vila de Arraiolos, a divisão por padrões decorativos foi a forma mais eficaz que a autora encontrou para definir a variedade de decorações existentes, sendo também a que melhor se adequa ao âmbito da presente dissertação, onde se pretende identificar a presença de influências artísticas nos tapetes de Arraiolos.

Segundo a autora, os tapetes de Arraiolos mais antigos dividiam-se em cinco padrões: geométrico, floral, de rosetões, oriental e de bichos.³⁹⁰ De forma sucinta, os cinco padrões decorativos são apresentados desta forma:

Padrão geométrico (fs. 16 e 104): “Composição feita à base de figuras poligonais, provavelmente influenciada por modelos hispano-mouriscos de Alcaraz. Particularmente a forma de execução por meio de fitas, cordões ou faixas e os ornatos do nó, em suástica, sugerem aproximações com outros tipos do mesmo fabrico de Alcaraz”³⁹¹.

³⁸⁸ Fernando Baptista de Oliveira, *História e técnica dos Tapetes de Arraiolos*, 1973, pp. 51-52.

³⁸⁹ Idem, *Ibidem*, p. 52.

³⁹⁰ Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: Tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa* (vol. I, dir. por Maria José Mendonça), 1951, p. 270.

³⁹¹ Idem, *Ibidem*, p. 270.

Padrão Floral (fs. 17 e 105): *“Na composição dos tapetes que se agrupam nesta série predominam os ornatos de inspiração vegetalista, mais ou menos estilizada e revelando a influência de modelos diversos. O esquema da composição do campo, os pequenos motivos animalistas e as rosetas que preenchem os espaços intermédios destes tapetes, bem assim como os desenhos das cercaduras, aproximam muitos destes modelos de tapetes aos produzidos em Alcaraz e de Cuenca”*.³⁹²

Padrão de rosetões (fs. 18 e 106): *“Alguns dos modelos mais belos e originais de bordado em ponto de Arraiolos encontram-se entre as espécies que reunimos nesta série. O motivo das grandes rosetas poliboladas, ocupando o campo a toda a largura do eixo central, é característico nestes tapetes opulentos de cor e de ornamentação”*³⁹³

Padrão Oriental (fs. 19 e 107): *“A cópia de tapetes orientais em ponto de Arraiolos deu origem a um dos padrões mais típicos dessa indústria portuguesa. Em museus e colecções de arte, em Portugal e no estrangeiro, existem várias espécies que podem ser incluídas neste agrupamento, revelando algumas carácter seiscentista; outras parecem ser de transição para o século seguinte ou porventura mais tardias. Essa influência explica-se pela grande quantidade de alcatifas persas que Portugal importou do Oriente, o que resta desse activo comércio constituindo ainda hoje uma das maiores riquezas do nosso património e formando colecções valiosas, como as do Museu de Arte Antiga e do Museu de Coimbra. O desenho das alcatifas da Pérsia é das obras mais perfeitas e complexas da arte ornamental de todos os tempos, não se prestando portanto a ser interpretado por meio de técnicas rudimentares de feição popular. Alguns Arraiolos desse modelo revelam, porém, surpreendente habilidade na adaptação dos motivos e do matizado da cor. Habitualmente os artífices não procuravam reproduzir nas cercaduras deste tipo de tapete a riqueza de ornamentos que tinham à vista, nos originais, sendo o desenho feito ou com motivos de influência oriental ou com ornatos mais peculiares da indústria, mas sem grande expressão decorativa”*³⁹⁴.

Padrão de Bichos (fs. 20 e 108): *“De entre os agrupamentos de tapetes publicados neste estudo dá-se o nome de padrão de bichos a um modelo de Arraiolos essencialmente representativo dessa indústria durante a primeira metade do século XVIII. Nesse tipo de tapete predomina a figuração animalista, de inspiração erudita e*

³⁹² Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: Tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa* (vol. I, dir. por Maria José Mendonça), 1951, p. 272

³⁹³ Idem, *Ibidem*, p. 278.

³⁹⁴ Idem, *Ibidem*, pp. 289-290.

popular, combinada com elementos florais que denotam, na maioria, influência do Oriente”³⁹⁵.

Servem estas longas citações do estudo de Maria José Mendonça para evidenciar a heterogeneidade decorativa da produção arraiolense, mas, principalmente, para demonstrar a ideia vigente, entre os estudiosos do tapete de Arraiolos, de que estes teriam, em grande parte, uma influência decorativa com proveniência claramente identificada. Os tapetes hispano-mouriscos dos séculos XV e XVI e os tapetes persas produzidos pela corte Safávida e que a partir de meados de XVI surgiram em Portugal. Não concordamos integralmente com esta ideia, mas em relação a isso debruçar-nos-emos nas considerações finais desta dissertação.

No que respeita às influências decorativas dos mais antigos tapetes de Arraiolos, ao longo dos tempos, têm surgido várias opiniões, e são muitas as tipologias de tapetes do Oriente que se diz serem a principal referência decorativa do tapete de Arraiolos. Mas, em nossa opinião, só uma coisa é indiscutível, e nisso concordamos em pleno com uma afirmação de Fernanda Passos Leite: “*São os tapetes de Arraiolos mais antigos e de carácter mais erudito, os que portanto mais se apuravam da pureza do modelo oriental.*”³⁹⁶ Em geral, todos os trabalhos que até hoje se fizeram sobre a temática dos tapetes de Arraiolos aludem à influência dos tapetes orientais e hispano-mouriscos na decoração daqueles, no entanto, não foram muitos os que identificaram locais ou centros de produção específicos onde se produziram os tapetes que vieram a ter preponderância sobre a decoração dos bordados de Arraiolos. Normalmente, no que respeita aos tapetes persas - os mais citados pelos autores -, refere-se que há uma influência iraniana ou safávida, mas interessa-nos saber, dada a profícua produção em todo o território persa, quais as tipologias de tapetes persas que mais inspiraram os tapetes de Arraiolos. Devemos ainda referir a importância de se fazer o mesmo exercício de especificação geográfica em relação aos tapetes turcos, indianos e espanhóis, mesmo que esses últimos, apesar da sua nítida inspiração turca, não sejam denominados de tapetes orientais. Para esse fim, iremos fazer referência a algumas especificações tipológicas e geográficas que alguns autores nos legaram, de forma a que sejam assumidos como contributos para a construção da nossa perspectiva sobre as

³⁹⁵ Maria José Mendonça, *As Artes Decorativas: Tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa* (vol. I, dir. por Maria José Mendonça), 1951, p. 289.

³⁹⁶ Maria Fernanda Passos Leite, *Tapetes de Arraiolos* In *Catálogo de Exposição de Artes Decorativas Portuguesas*, 1979, p. 147.

especificidades geográficas e tipológicas da inspiração decorativa bebida pelos tapetes de Arraiolos.

Apresentamos aqui, de uma forma cronológica, algumas das opiniões dos mais variados autores que se referiram às diferentes influências decorativas nos tapetes de Arraiolos.

Sebastião Pessanha, em 1916, referindo-se aos tapetes de Arraiolos antigos, afirma que se tratavam de *“desenhos rigorosamente copiados das tapeçarias persas”*, reforçando ainda a ideia de que seriam cópias ao referir-se às dificuldades que houve para transpor os desenhos persas, tecidos com nós, para o bordado arraiolense: *“A imperfeição dos bordados – falta de regularidade na direcção do ponto, erros na composição dos motivos, etc, algo bem natural em trabalhos de tentativa”*.³⁹⁷ Ainda na mesma publicação, Sebastião Pessanha, com base na comparação de tapetes de Arraiolos com persas, ficou *“convicto que nelas se baseou o labor português”* e, por isso, apresentou alguns pontos de analogia, como o próprio lhes chamou: *“A existência de tapetes copiados fielmente dos persas; Motivos orientais, isolados, de mistura já com padrões mais modernos, nos exemplares do período de transição da primeira para a segunda época; Grande profusão de animais: cães, coelhos, veados, pássaros, cobras, tigres, etc, perfeitamente semelhantes aos das tapeçarias persas; Certas particularidades na composição dos desenhos, como sejam: motivos rigorosamente contornados, em geral a branco ou a castanho, gregas separando as barras dos fundos; O ponto, formado de modo a ataperar e a simular, pelo avesso, a trama dos tapetes tecidos.”*³⁹⁸

Em 1959, Reynaldo dos Santos publica um artigo com o título *“Os tapetes de Arraiolos e a sua origem persa”*, o que só por si é esclarecedor da opinião deste autor em relação à origem decorativa dos tapetes de Arraiolos. Nessa publicação, Reynaldo dos Santos tece várias considerações em relação à influência decorativa dos mais antigos tapetes arraiolenses que se conhecem, apresentando hipóteses e interpretando indícios. Logo no início explicou, segundo a sua opinião, o porquê de em Arraiolos se ter transposto os motivos persas originalmente tecidos em nós para o bordado: *“A técnica do ponto cruzado e do pé-de-flor foi o meio mais simples e mais económico a que o artesanato recorreu para obter a transposição, no linho ou canhamação, da composição dos tapetes persas, caros ao nosso gosto... e à nossa bolsa.”*³⁹⁹ Ainda o mesmo autor, num trabalho publicado em 1970, considera que a influência decorativa oriental, nomeadamente

³⁹⁷ Sebastião Pessanha, *Tapetes de Arrayolos*, 1917, p. 77.

³⁹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 79.

³⁹⁹ Reynaldo dos Santos, *Os tapetes de Arraiolos e a sua origem persa* In *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.º 2, Março de 1959, p. 21.

persa, não foi um caso isolado na arte portuguesa do século XVII, antes uma tendência geral, o que explicou desta forma: *“Nos temas orientais são frequentes os símbolos persas, as nuvens, palmetas, lótus, alcachofras, romãs, arabescos, etc. As imitações e inspirações decorativas revelam-se sobretudo nas formas iniciais, lei geral da filosofia de arte e confirmada na própria evolução da arte portuguesa, na faiança, azulejos, etc. De resto, o caso de Arraiolos, como o da faiança nacional, não são casos especiais, mas um dos aspectos da influência do oriente nas nossas artes decorativas do século XVII. Influências que a história política e económica explicam e à luz das quais a dos bordados, como a da cerâmica, do mobiliário, etc, se esclarecem.”*⁴⁰⁰ Mas, de entre as ideias deste autor, destacamos a análise que Reynaldo dos Santos fez, na citada publicação de 1959, a um tapete de Arraiolos do século XVII, atribuindo a sua influência decorativa aos tapetes de Isphahan, importante cidade produtora de tapetes da Pérsia Safávida: *“O tapete oriundo do Convento do Calvário de Évora (f. 19), é o exemplar mais demonstrativo, não apenas da influência, mas da flagrante imitação de um tapete persa. As palmetas, ligadas por hastes finas, os herati, as pequenas corsas estilizadas, as múltiplas florinhas espalhadas por todo o fundo da composição, são da mais pura imitação de um Isphahan do século XVII”*.⁴⁰¹

A monografia intitulada *“História e técnica dos tapetes de Arraiolos”*, publicada por Fernando Baptista de Oliveira em 1973, é, de entre todas as publicações sobre o bordado de Arraiolos, a que mais linhas dedicou a tentar comprovar as analogias com os tapetes orientais. Segundo este autor, as primeiras produções de Arraiolos foram *“feitas com elementos hispano-mouriscos ou espanhóis segundo as regras pré-decorativas persas.”*⁴⁰² Depois, mais à frente, enuncia alguns dos motivos persas que surgem nos tapetes de Arraiolos, sem, no entanto, nos especificar em que época do século XVII apareceram nas composições arraiolenses: *“As flores, folhas, ramagens e os ornamentos que delas derivam, como sejam os arabescos, as flores gigantes e as flores fantasiadas, são elementos constantes na decoração dos tapetes persas antigos, assim como também o são nos tapetes de Arraiolos.”*⁴⁰³ Presumimos que, dada a opinião defendida por este autor que foram os mouros a iniciar a produção de tapetes de Arraiolos, que os tapetes com motivos típicos dos mouros tenham sido os

⁴⁰⁰ Reynaldo dos Santos, *Oito séculos de Arte Portuguesa: história e espírito*, vol. III, 1970, p. 172.

⁴⁰¹ Reynaldo dos Santos, *Os tapetes de Arraiolos e a sua origem persa* In *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.º 2, Março de 1959, p. 22.

⁴⁰² Fernando Baptista de Oliveira, *História e técnica dos tapetes de Arraiolos*, 1973, p. 46.

⁴⁰³ Idem, *Ibidem*, p. 49.

presumivelmente produzidos durante o século XVI e que não chegaram exemplares aos nossos dias. Uma outra relevante analogia dos tapetes de Arraiolos com os persas que este autor fez questão de sublinhar foi a existência de tapetes com composições repetitivas, as quais são denominadas pelos estudiosos do tapete oriental de “*Ad infinitum*”, e que sabemos serem muito frequentes na tradição dos tapetes da Turquia, embora Oliveira tenha aludido a que seja uma técnica decorativa dos nómadas da Pérsia: “*Um pormenor de composição que se observa em alguns Arraiolos (e também em alguns tapetes persas, sobretudo nos de proveniência nómada) é o seguinte: os ornatos do campo repetem-se numa sequência que se poderia bordar em tapetes de muito maiores dimensões; por exemplo, uma carreira de rosáceas iguais, ou outros motivos também iguais, termina junto às barras por meias rosáceas ou por meios motivos, dando a impressão de que a decoração prosseguiria sem limites*”.⁴⁰⁴ Apesar deste autor considerar que a origem da pré-esquematização do desenho dos tapetes de Arraiolos segue o modelo persa, também apresentou uma característica estrutural do desenho de alguns tapetes que, segundo ele, é um decalque de tapetes espanhóis: “*Um pormenor da composição que foi bastante praticado nos nossos tapetes, foi o sistema de bordar em cada ângulo do campo, um grande ornato floral, em posição diagonal, como que irrompendo do campo interior da barra; este sistema de compor os ângulos do campo deve ter sido inspirado nas decorações de tapetes espanhóis de Cuenca e de Valência*”.⁴⁰⁵

Do texto do já citado catálogo de uma exposição sobre tapetes de Arraiolos que a Fundação Calouste Gulbenkian publicou em 1981, temos duas mensagens a reter no que concerne às influências orientais. Uma faz a seguinte referência à pré-esquematização do desenho: “*A concepção pré-decorativa, ainda hoje utilizada nos tapetes de Arraiolos, teve origem na que era usada nos tapetes persas. Esse tipo de concepção, adaptado e individualizado, assim como o ponto de bordado oblíquo, caracterizam e personalizam os tapetes de Arraiolos*”.⁴⁰⁶ A outra mensagem, já transcrita neste capítulo, refere-se à variedade e heterogeneidade da decoração dos tapetes de Arraiolos e ao predomínio dos motivos persas.

Em 2007, Teresa Pacheco Pereira, conservadora da colecção de têxteis do Museu Nacional de Arte de Antiga, instituição que é proprietária da maior colecção de tapetes

⁴⁰⁴ Fernando Baptista de Oliveira, *História e técnica dos tapetes de Arraiolos*, 1973, p. 294.

⁴⁰⁵ Idem, *Ibidem*, p. 294.

⁴⁰⁶ *Tapetes portugueses de Arraiolos*, Catálogo de Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 9.

de Arraiolos dos séculos XVII e XVIII, escreveu que alguns dos modelos decorativos do bordado arraiolense são a prova da existência em Portugal de alguns padrões de tapetes orientais que não chegaram aos nossos dias, mas que têm existência comprovada pela nítida inspiração que os Arraiolos foram buscar a esses espécimes do oriente: *“A grande influência dos tapetes orientais em Portugal é também demonstrada pelo aparecimento, no final do século XVI, de tapetes bordados, vulgarmente chamados de tapetes de Arraiolos, os quais preservavam nos seus padrões iniciais as características de outros tapetes orientais que não resistiram ao tempo.”*⁴⁰⁷ Antes, numa publicação de 2001, a autora já havia aludido a essa importância dos tapetes de Arraiolos para o estudo dos tapetes orientais existentes em Portugal: *“O que é verdade é que, a partir dos tapetes de Arraiolos, nós podemos ter a certeza que um determinado tipo de tapete oriental existiu em Portugal, embora o objecto tapete não exista.”*⁴⁰⁸ Ainda fundamentou a sua ideia dando um exemplo muito específico de um tapete: *“Há um tapete de Arraiolos no Museu Nacional de Arte Antiga que é o desenho, é uma cópia, uma interpretação, dum tapete da Anatólia que os peritos chamaram Lotto (f. 104), que aparece muito na pintura portuguesa, mas não há um único Lotto em Portugal”*⁴⁰⁹. Com esta afirmação e exemplo, Teresa Pacheco Pereira desvia-se um pouco da tendência geral dos autores que se dedicaram ao estudo do tapete de Arraiolos, na medida em que lança um novo elemento para a discussão, incluindo os tapetes turcos na controvérsia relativa às influências decorativas do bordado arraiolense, sendo a tendência geral, como temos verificado neste trabalho, a de atribuir a grande fonte de inspiração decorativa aos tapetes persas e espanhóis. Esta simples frase desta autora constitui, por si só, uma mudança de paradigma nesta matéria: *“Se no início realmente os tapetes orientais estão sempre muito presentes, a gramática decorativa vai-se buscar aos tapetes orientais, sobretudo os persas, mas também aos tapetes da Anatólia”*.⁴¹⁰ Esta será uma importante questão em que expressaremos, com base na investigação efectuada neste trabalho, uma opinião nas considerações finais desta dissertação. Na sequência da alusão feita por Teresa Pacheco Pereira à influência que também os tapetes turcos terão tido na concepção decorativa dos mais antigos tapetes de Arraiolos, Jessica Hallett, em duas publicações distintas, reforça essa hipótese. Na primeira

⁴⁰⁷ Teresa Pacheco Pereira, *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, pp. 13-14.

⁴⁰⁸ Teresa Pacheco Pereira, *Artesanato – Tradição versus Inovação: contributos do tapete de Arraiolos*, 2001, p. 43.

⁴⁰⁹ Idem, *Ibidem*, p. 43.

⁴¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 43.

publicação, em 2005, Hallett dá força à ideia de que, entre outras influências, os tapetes de Arraiolos também se inspiraram em tapetes de produção turca existentes em Portugal na época e dos quais só restam hoje representações em pintura. O seu discurso é no sentido de que, desde o início da sua produção, os tapetes de Arraiolos foram seguindo as tendências decorativas em voga nas diferentes épocas: *“Tanto os tapetes Holbein de pequeno padrão como os Lotto devem ter existido em número significativo e devem ter sido muito apreciados. Apesar de não estarem representados em pinturas depois da primeira metade do século XVII, a sua influência perdurou por muitos séculos e foram amplamente copiados nos tapetes de Arraiolos até aos nossos dias. O esquema cromático dos tapetes bordados teria sido muito mais parecido com as cores utilizadas nos originais turcos importados, porque o amarelo torrado dos tapetes provavelmente era originalmente vermelho que com o tempo desmaiou. Os seus desenhos imitativos também conservam sinais de outros tipos de tapetes que deverão ter estado presentes no mercado português.”*⁴¹¹ Depois, numa segunda publicação, em 2007, Jessica Hallett afirma que existem alguns tapetes de Arraiolos que eram cópias de tapetes de medalhão de Ushak, da Turquia (f. 57): *“Os tapetes bordados de Arraiolos existentes incluem algumas cópias bastante fiéis destes tapetes que, seguramente, atraíram a atenção das elites portuguesas”*.⁴¹²

Esta longa e variada cronologia de citações em que os vários autores apresentam hipóteses sobre as influências e inspirações decorativas utilizadas nos mais antigos tapetes de Arraiolos tem o objectivo de demonstrar a heterogeneidade de opiniões entre os vários autores no que concerne a esta matéria, chegando, em muitos casos, a haver hipóteses que são antagónicas na sua essência. Nesta dissertação, através das opiniões dos diferentes autores, e depois de termos apresentado um resumo das características dos tapetes orientais e de nos termos debruçado sobre a sua chegada e divulgação em Portugal, pretendemos, nas considerações finais, apresentar a nossa opinião sobre este assunto das influências orientais nos tapetes de Arraiolos, cruzando toda a informação que nos foi possível obter com as opiniões destes autores, de forma a chegarmos a algumas conclusões que, esperamos, possam constituir um contributo para a história do tapete de Arraiolos e para a sua musealização enquanto arte tradicional e decorativa de

⁴¹¹ Jessica Hallett, *Tapetes Orientais e Ocidentais: intercâmbios artísticos peninsulares no século XVI In O Largo tempo do Renascimento: arte, propaganda e poder*, ed. por Vítor Serrão, 2005, p. 248.

⁴¹² Jessica Hallett, *Tapete, pintura, documento: o tapete oriental em Portugal In O tapete oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. de Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira, 2007, p. 38.

grande relevância no panorama artístico nacional. Mas, para uma melhor construção de discurso e de forma a atingirmos um nível de entendimento mais elevado das analogias entre os tapetes de Arraiolos mais antigos e os tapetes orientais, resolvemos analisar de forma mais detalhada, no próximo capítulo, alguns motivos decorativos comuns aos tapetes orientais e de Arraiolos.

6. Motivos orientais no tapete de Arraiolos: utilização e simbologia

Desde o início deste trabalho que temos vindo a aludir à comprovada existência de elementos ou motivos decorativos de origem oriental nos tapetes de Arraiolos, no entanto, ainda não especificámos quais são esses motivos, em que tipologias de tapetes de Arraiolos aparecem e de que zona do Oriente são provenientes. Neste capítulo, levaremos a cabo um exercício de analogia entre a arte do bordado arraiolense e a arte da tecelagem oriental, mas não na sua componente material e técnica, antes nos elementos decorativos que os seus desenhos compõem, que é onde se verifica a proximidade, semelhança e decalque.

A forma que considerámos mais adequada para levarmos a cabo este exercício consiste na identificação do motivo através da sua designação, seguida de uma breve explicação da sua simbologia nos tapetes de oriente de onde é originário. Depois, identificamos a zona do tapete onde era originalmente utilizado (centro, campo ou barra) e o tipo de tapete e a região do oriente onde surgiu com mais frequência. Depois, por fim, o mesmo exercício será feito em relação à utilização do motivo nos Arraiolos, analisando-se a zona do tapete em que surgia e a tipologia de tapetes onde era mais frequente a sua utilização.

No que concerne à explicação da simbologia de alguns dos motivos orientais utilizados nos tapetes arraiolenses, aparentemente parece ter pouco interesse para um melhor conhecimento dos tapetes de Arraiolos, pois mesmo que tenha havido uma cópia ou influência dos desenhos e motivos orientais, estes não tiveram um significado simbólico, visto que estas simbologias inerentes aos motivos orientais estavam sempre associadas ao Islamismo ou a filosofias e crenças locais que nada diziam ao europeu. Com o desenvolvimento do comércio houve uma dispersão dos motivos para pura decoração, diluindo-se o significado simbólico. Mas, para melhor entendermos os tapetes de Arraiolos, devemos compreender os tapetes orientais e a sua decoração, o seu desenho e a junção dos seus motivos, na medida em que quase sempre obedecem a uma mensagem simbólica, como nos explica Mehmet Ates, um especialista turco em simbologia antiga: *“Qualquer tapete, com os seus padrões, assemelha-se a uma colecção de mensagens e símbolos. São declarações de desejos em que há expectativas”*.⁴¹³ Serve esta explicação para fundamentarmos a nossa opinião de que

⁴¹³ Mehmet Ates, *Turkish carpets: the language of motifs and symbols*, 1993, p. 6.

para conhecermos o tapete de Arraiolos é essencial que tenhamos um bom conhecimento acerca dos tapetes orientais, para além de que será mais um contributo para alcançarmos as conclusões que procuramos nesta dissertação.

6. 1. Águia bicéfala



Simbologia: Representa o poder supremo. Símbolo de origem Hitita,⁴¹⁴ retomado na Idade Média pelos turcos Seljúcidas. A duplicação da cabeça, mais do que a multiplicidade dos corpos do Império, exprime o reforço do próprio simbolismo da águia: autoridade mais do que real.⁴¹⁵

Tapetes Orientais: Os mais antigos tapetes onde surgem águias bicéfalas são de desenho repetitivo que se atribuem aos Seljúcidas, datados do final século XIII, dos quais foram descobertos fragmentos na Turquia Central, na década de 50 do século XX.⁴¹⁶ Nesses tapetes, as águias bicéfalas surgem no interior de medalhões. Com os otomanos, que não permitiam a representação de animais, as águias bicéfalas deixaram de aparecer em tapetes turcos e não conhecemos representações em tapetes persas ou indianos. Aparecem em algumas colchas indo-portuguesas no centro do medalhão central (f. 109).

Tapetes de Arraiolos: Existem dois tapetes, pertencentes ao Museu de Artes de Decorativas de Paris, onde surgem águias bicéfalas no interior de medalhões (f. 106). Noutros tapetes, existentes em território português, há águias bicéfalas juntamente com outros elementos animais e vegetais a decorar o campo (f. 110), embora não seja muito vulgar.

⁴¹⁴ Os hititas foram o primeiro povo a estabelecer-se no território da Anatólia, no século VII a. C.

⁴¹⁵ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, p. 49.

⁴¹⁶ Kurt Erdmann, *Seven hundred years of Oriental carpets*, 1970, p. 48.

6.2. Arabesco



Simbologia: O arabesco é oriundo, como o próprio nome indica, da arte árabe. O arabesco não é uma figuração, mas sim um ritmo. O arabesco corresponde a uma visão religiosa, é uma forma técnica para evitar a idolatria. O arabesco não tem começo nem fim, ele dirige-se para aquele que é, segundo o Corão, o ilimitado, mas nunca o alcança.⁴¹⁷

Tapetes Orientais: O arabesco é um motivo comumente utilizado nos vários tipos de tapetes da Turquia, Pérsia e Índia. Em regra, seja utilizado no campo ou nas barras, serve de elemento de ligação, por vezes complexa, entre os vários motivos e padrões que constituem o desenho do tapete. Nos tapetes persas e indianos é muitas vezes substituído por enrolamentos de gavinhas, nomeadamente nos tapetes de Herat e Indopersas. Os tapetes “Lotto”, também chamados de “Ushak com arabescos”, consistiam numa elaborada rede de arabescos ao longo de todo o campo.

Tapetes de Arraiolos: Muitos dos tapetes de Arraiolos mais antigos apresentam arabescos no campo, os quais têm a mesma função que nos tapetes orientais, a ligação entre motivos e padrões.

⁴¹⁷ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, p. 78.

6.3. Cão



Simbologia: Segundo as tradições do Islão, o cão tem 52 características, das quais metade são santas e a outra metade satânicas. Para os sunitas, o cão é um animal impuro. Mas para os xiitas, que constituem a maioria dos habitantes do Irão, é um “*guia do homem na noite da morte, depois de ter sido seu companheiro no dia da vida*”.⁴¹⁸ É ainda visto como um talismã contra assaltantes, feitiços e doenças.⁴¹⁹

Tapetes Orientais: É representado em tapetes de caça e nos chamados tapetes de animais, de origem persa. Aparecem dispersos pelo campo, juntamente com outros animais e flora, normalmente enquadrados por complexos sistemas de enrolamentos de gavinhas. Os tapetes de Herat e Ispahan são aqueles em que aparece a representação do cão. Esporadicamente surgem em tapetes de caça indianos. É também representado, de forma muito geometrizada, nos tapetes nómadas da Turquia e do Cáucaso.

Tapetes de Arraiolos: O cão era representado, nos tapetes de Arraiolos antigos, no campo, entre outros animais e motivos vegetais, nomeadamente nos chamados tapetes de padrão de bichos.

⁴¹⁸ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, p. 152.

⁴¹⁹ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 40.

6.4. Cipreste



Simbologia: Devido à sua longa duração representa a vida eterna, a árvore da vida.⁴²⁰

Pela sua longevidade e verticalidade simboliza o carácter cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração.⁴²¹

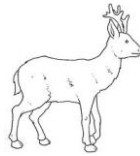
Tapetes Orientais: Motivo comum aos tapetes da Pérsia, Índia e Turquia, embora nos tapetes turcos fosse representado de uma forma mais geometrizada, sendo excepção os tapetes de oração de Kula, onde aparecia no interior do “mihrab” representando a árvore da vida. Nos tapetes turcos apareceu também nos tapetes “Marby” a ladear uma fénix e um dragão contidos dentro de um octógono”. Nos tapetes persas, o cipreste era normalmente representado entre variada fauna e flora. É uma das árvores mais características do território persa.

Tapetes de Arraiolos: Era normalmente representado no campo, em tapetes de medalhão central, com vários ciprestes – normalmente 2, 4 ou 8 – dispersos pelo campo entre motivos animais e vegetais (fs. 20, 108, 111 e 113).

⁴²⁰ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 41.

⁴²¹ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, p. 89.

6.5. Corsa



Simbologia: A corsa simboliza o animal sob o seu aspecto ainda indiferenciado, primitivo e instintivo. É essencialmente um símbolo feminino. Segundo a simbologia dos povos turcos e mongóis é a expressão da terra fêmea, na hierogamia Terra-Céu. Segundo a crença mongol, a corsa selvagem, ao acasalar com o lobo azul, deu à luz Genghis Khan.⁴²²

Tapetes Orientais: Animal representado em tapetes persas e indianos de caça. Representado esporadicamente. Mesmo entre os tapetes de caça é um animal raramente figurado.

Tapetes de Arraiolos: Animal representado no campo dos chamados tapetes de padrão de bichos, datados do primeiro quartel do século XVIII. Devemos referir que em alguns tapetes há dificuldade em se distinguir corsas de veados devido à estilização dos desenhos.

⁴²² Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, pp. 226-227.

6.6. Cravo



Simbologia: Para os islâmicos o cravo é uma expressão de amor e lealdade, tal como de paz e do jardim do paraíso.⁴²³

Tapetes Orientais: Flor muito representada nos tapetes turcos, onde aparece muito agigantada, estilizada e com formas geométricas. Tanto é representada no campo com nas barras, aparecendo muitas vezes associada à romã. Não se conhecem representações de cravos em tapetes persas ou indianos.

Tapetes de Arraiolos: Uma das flores mais representadas nos tapetes de Arraiolos. Aparece de várias formas: Em cada um dos cantos da barra dentro de um quadrado numa posição diagonal (fs. 17 e 112), ao longo das barras, brotando de vasos no campo do tapete (fs. 110 e 113) e contidos dentro do medalhão central do tapete, embora desta última forma só conheçamos o exemplo de um tapete datado do século XVIII que é propriedade do Museu Nacional de Arte Antiga (f. 114).

⁴²³ Mehmet Ates, *Turkish carpets: the language of motifs and symbols*, p. 57.

6.7. Cruz suástica



Simbologia: Apesar de na Europa ser conhecido principalmente como o símbolo do extinto Partido Nacional Socialista alemão, chefiado por Adolf Hitler, é um símbolo asiático muito antigo. Representava metaforicamente o Sol. Deriva da antiga palavra sânscrita “svasti”, que significa honra. Na China significava paz e privacidade.⁴²⁴

Tapetes Orientais: A cruz suástica era um motivo utilizado em tapetes Ming e foi importado para a arte turca pelos mongóis. Nos tapetes turcos, em regra, surge com um aspecto diferente do que normalmente associamos à cruz suástica, assemelhando-se a uma cruz de 4 pontas enroladas. Normalmente surgia neste tapetes a fazer a ligação de um sistema de rede que ocupava todo o campo do tapete. Também há tapetes turcos em que aparecem cruces suásticas no campo, junto a octógonos ou medalhão central. Não foi representada em tapetes persas ou indianos.

Tapetes de Arraiolos: Nos tapetes de Arraiolos aparece num do século XVII, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, em que cruces suásticas muito estilizadas são o elemento de ligação de uma rede que contém octógonos e se repete por todo o campo do tapete (f. 16).

⁴²⁴ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 45.

6.8. Dragão



Simbologia: O dragão é um animal fantástico com origem no imaginário chinês, onde é venerado e representa o poder imperial. Na Turquia é um símbolo de força e poder, na Pérsia representa o mal e na Índia a morte.⁴²⁵

Tapetes Orientais: Motivo muito utilizado nos tapetes chineses Ming, devido ao seu simbolismo imperial. Na Turquia foram representado nos tapetes “Marby”, a lutar com uma Fénix (f. 50). Nos tapetes persas conhece-se um tapete que é considerado a obra-prima dos tapetes de caça, pertencente ao Museu de Arte e Indústria de Viena, onde estão representados 4 pares de dragões e fénix. Nos tapetes indianos foram representados dragões nos chamados tapetes de padrão fantástico-animal, produzidos no século XVII (f. 70).

Tapetes de Arraiolos: No bordado arraiolense conhecemos apenas dois tapetes onde constam 4 dragões no campo. Um pertencente ao Museu dos Patudos – Casa-Museu José Relvas – em Alpiarça, e outro pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (f. 115). E mesmo nestes tapetes não é completamente elucidativo que se tratem realmente de dragões.

⁴²⁵ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 40.

6.9. Flor-de-lis



Simbologia: Sinónimo de pureza, inocência e virgindade.⁴²⁶

Tapetes Orientais: A flor-de-lis, nos tapetes persas, é representada nos tapetes de vasos de Kirman e Joshagan. Na Índia, no início do século XVII, foi uma das flores que os indianos começaram a colocar nas cópias de tapetes de Herat, em substituição dos motivos típicos daqueles tapetes. Surgem numa fase de adaptação à flora local, na decoração dos tapetes Indo-Persas. Não se conhece a representação de flores-de-lis em tapetes turcos.

Tapetes de Arraiolos: Um dos motivos mais representados no tapete de Arraiolos antigo, sempre no campo e normalmente em tapetes de desenho floral (fs. 17, 116 e 117), embora também surja em alguns tapetes onde há representação de animais. A partir do século XVIII começam a surgir com grande frequência flores-de-lis de grandes dimensões no campo dos tapetes de padrão de bichos (fs. 114 e 118).

⁴²⁶ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, p. 413.

6.10. Flor-de-lótus



Simbologia: Do ponto de vista Budista, a flor-de-lótus representa a própria natureza de Buda, sendo, por isso, o símbolo mais associado ao Budismo.⁴²⁷ Mas na China e na Índia, países onde há muitos seguidores do Budismo, embora seja uma flor sagrada para ambas as civilizações, tem significados diferentes. Para os indianos representa a imortalidade, enquanto que para os chineses representa a pureza e a fertilidade.⁴²⁸

Tapetes Orientais: Motivo decorativo originário da China, a flor-de-lótus surge abundantemente em tapetes persas e indianos. Nos persas foi um motivo muito representado nos tapetes de Herat e Isphahan, entre nuvens e palmetas e numa complexa composição de enrolamentos de gavinhas (fs. 65, 86 e 119), tal como aconteceu nos tapetes indianos de decoração similar, os chamados Indo-Persas (fs. 66, 67 e 68), e ainda nos tapetes de “Estilo floral indiano” (f. 69). Pontualmente, tanto nos persas como nos indianos, aparece no campo de tapetes de medalhão central e em alguns tapetes de caça (fs. 34 e 40). Não se conhecem representações da flor-de-lótus em tapetes turcos.

Tapetes de Arraiolos: Tal como nos tapetes de Herat e nos Indo-Persas, no bordado de Arraiolos há vários exemplares seiscentistas com representações da flor-de-lótus juntamente com nuvens, palmetas e outras flores, nomeadamente nos tapetes que Maria José Mendonça denominou de padrão oriental (fs. 1, 2, 13, 19 e 107). Também surge no campo e, por vezes, nas barras de alguns tapetes de medalhão central com decoração essencialmente floral.

⁴²⁷ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, p. 417.

⁴²⁸ J. M. Con, *Carpets from the Orient*, 1966, p. 24.

6.11. Herati



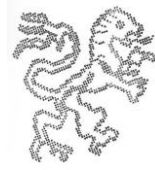
Simbologia: Um dos mais conhecidos motivos persas, utilizado em tapetes de várias zonas do Oriente, mas que se supõe ser originário da cidade de Herat, a qual actualmente pertence ao Afeganistão, mas que até ao século XVIII foi território persa. Embora haja algumas interpretações que nos parecem pouco credíveis, desconhece-se a sua real simbologia. Foi representado de múltiplas formas mas permaneceu reconhecível. Na sua forma mais conhecida é composto por uma roseta central embutida num diamante (losango). Em cada ponta do diamante há duas pequenas rosetas, enquanto que ao longo dos 4 lados há 4 folhas alongadas que fazem lembrar as formas de um peixe, razão pela qual o motivo “herati” também é conhecido por “mahi”, palavra que quer dizer peixe em farsi.⁴²⁹

Tapetes Orientais: Nos tapetes persas, embora com diferentes formas e estilizações, aparece na decoração de campo dos tapetes de Herat e Isphahan e nas barras dos tapete de Kashan (fs. 84 e 85) e Tabriz. Em tapetes indianos, o Herati é, por vezes, representado em tapetes Indo-Persas. Não é representado em tapetes turcos.

Tapetes de Arraiolos: No tapete de Arraiolos, o motivo “herati” surge no campo de tapetes do século XVII com desenho floral (f. 120) e esporadicamente nas barras (f. 121). Surge normalmente acompanhado de motivos como rosetas, nuvens, palmetas e flores-de-lótus.

⁴²⁹ Fabio Formenton, *Oriental rugs and carpets*, 1982, p. 70.

6.12. Leão



Simbologia: Poderoso, soberano, símbolo solar e luminoso ao extremo, o leão, rei dos animais, está carregado das qualidades e dos defeitos inerentes à sua categoria.⁴³⁰

Tapetes Orientais: Motivo muitas vezes utilizado em tapetes persas de caça e de animais, normalmente em composições repletas de fauna e flora típica daqueles territórios (fs. 33 e 34).

Tapetes de Arraiolos: Nos tapetes de Arraiolos, o leão é normalmente representado de uma forma muito estilizada nos de padrão de bichos da primeira metade do século XVIII (fs. 114 e 118).

⁴³⁰ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, p. 401.

6.13. Losango



Simbologia: Símbolo feminino. Atribui-se-lhe um sentido erótico: o losango representa a vulva, a serpente, o falo. Numa forma muito alongada, como dois triângulos isósceles adjacentes pela sua base, o losango significaria os contactos entre o Céu e a Terra, entre o mundo superior e o mundo inferior, por vezes também a união de dois séculos.⁴³¹

Tapetes Orientais: Na Turquia consta que alguns tapetes seljúcidas apresentavam filas de losangos no campo. Noutros casos, algumas formas de motivos ou medalhões contém losangos, tanto no campo como nas barras, o que facilmente acontece devido à estrutura de desenho geométrico característica dos tapetes da Anatólia. Nos tapetes persas e indianos, devido à sua estrutura de desenho essencialmente curvilínea, é bastante raro vislumbrar-se a forma do losango, embora o motivo “herati” tenha um centro em diamante.

Tapetes de Arraiolos: Nos tapetes de Arraiolos surge várias vezes o losango, tanto no campo como nas barras, sem que, no entanto, exista uma forma ou motivo característico recorrente. Tanto pode aparecer no centro de um padrão de campo, entre outros motivos, como surgir a forma do losango pela junção de outros motivos entre si. Não podemos falar de um padrão decorativo definido em forma de losango.

⁴³¹ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, p. 416.

6.14. Narciso



Simbologia: Na Ásia, em geral, o narciso é um símbolo de felicidade e serve para exprimir os votos de um ano novo. Para os poetas árabes, o narciso simboliza, em virtude da sua haste recta, o homem de pé, o servidor assíduo, o devoto que quer consagrar-se ao serviço de Deus.⁴³²

Tapetes Orientais: A rosa, na versão formal de roseta, e o narciso são as flores mais representadas nos tapetes persas, embora os narcisos, no campo ou nas barras, sejam sempre um elemento secundário da decoração do tapete. Não podemos apontar uma tipologia de tapetes em que são representados, visto que surgem narcisos em quase todos os de representação floral. Consta que também seria um motivo regularmente utilizado nos tapetes chineses Ming.

Tapetes de Arraiolos: Tal como nos tapetes orientais, nos de Arraiolos, o narciso é representado em alguns tapetes florais, mas sempre como um elemento decorativo secundário na composição.

⁴³² Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, pp. 466-467.

6.15. Nuvem



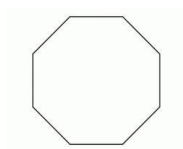
Simbologia: Motivo originalmente chinês que os turcos e principalmente os persas adotaram. Originalmente era um desenho budista. Simbolizava o início da vida, a imortalidade e a divindade.⁴³³

Tapetes Orientais: O motivo “nuvem tchi”, como é conhecido na China, foi adotado pelos tapetes turcos e persas, e depois pelos indianos, mas neste caso já como cópia de um modelo decorativo persa. Em alguns tapetes turcos aparecem franjas de nuvens ao longo das barras, como são exemplo os tapetes de oração (f. 87) ou os tapetes “Ushak de estrelas” (f. 58). Já nos tapetes persas é um dos motivos mais utilizados. Surgem no campo dos tapetes de Herat e Isphahan, juntamente com flores de lótus e palmetas (fs. 65 e 86), surgem também no campo de alguns tapetes de caça (f. 33) e em tapetes de medalhão central. Esporadicamente são representadas nas barras de tapetes persas (f. 84). Na Índia surgem nos tapetes Indo-Persas (fs 66, 67 e 68).

Tapetes de Arraiolos: Nos tapetes de Arraiolos é um dos motivos mais utilizados nos exemplares do século XVII. Surgem sempre no campo e com destaque, entre motivos florais, nos chamados tapetes de padrão oriental, segundo os critérios decorativos apresentados por Maria José Mendonça (fs 2, 13 e 107). Normalmente eram representadas em tapetes sem medalhão central, embora haja exceções (f. 1).

⁴³³ J. M. Con, *Carpets from the Orient*, 1966, p. 26.

6.16. Octógono



Simbologia: Simboliza o universo, mas pode ser um universo específico de um determinado contexto.⁴³⁴

Tapetes Orientais: O octógono é um dos mais importantes motivos da decoração dos tapetes turcos, intrinsecamente geométrica. O “gul” era um motivo octogonal utilizado pelas tribos nómadas turcomanas que servia de padrão identificativo de cada tribo (fs. 47 e 48). Mas depois, com os otomanos, em tapetes de palácio, continuou a ser utilizado o octógono como um dos motivos principais. Nos “Holbein”, o padrão principal era constituído por róis de octógonos (fs. 51, 54, 78 e 80). Nos tapetes persas e indianos, pela sua estrutura decorativa eminentemente curvilínea, raramente se encontram formas octogonais, como é o caso do centro de alguns medalhões.

Tapetes de Arraiolos: Nos tapetes de Arraiolos, as formas octogonais aparecem contidas dentro de medalhões, que no fundo são estrelas de 8 pontas (f. 122), ou em tapetes com desenhos mais próximos da decoração turca, como é o caso de um tapete do século XVII, proveniente do Mosteiro Madre de Deus, em Lisboa, e pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, onde se pode apreciar um campo composto por vários octógonos contidos numa rede ligada por cruces suásticas (f. 16). Também nas barras, em escassos exemplares, há róis de octógonos (f. 18).

⁴³⁴ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 48.

6.17. Palmeta



Simbologia: Motivo inspirado na Açucena ou nas folhas das palmeiras, apareceu nos tapetes safávidas, no princípio do século XVI. No início tinha formas rígidas, mas foi alvo de grandes transformações formais⁴³⁵ no final da centúria de quinhentos, convertendo-se no elemento decorativo principal dos tapetes de decoração floral.

Tapetes Orientais: A palmeta foi o principal motivo decorativo utilizado nos tapetes safávidas. Era utilizada no campo e, por vezes, nas barras dos tapetes de Herat (fs. 41 e 86), no campo dos tapetes de vasos de Kirman (f. 42), no campo e barras de alguns tapetes de medalhão central de Kashan (f. 84 e 85) e ainda nos tapetes do Xá Abbas, também denominados de “Polacos” (f. 43). Na Índia, por influência dos tapetes de corte persas, a palmeta foi muito utilizada nos tapetes Indo-Persas (fs. 66, 67 e 68) e em alguns tapetes do século XVII de influência persa (fs. 69, 71 e 72). Na Turquia, a palmeta não terá sido utilizada, ainda que alguns autores defendam que os arabescos dos tapetes “Lotto” sejam palmetas furadas e geometrizadas (fs. 56 e 77).

Tapetes de Arraiolos: Nos tapetes de Arraiolos seiscentistas, a palmeta terá sido o motivo decorativo mais vezes utilizado. Há tapetes constituídos por um padrão de palmetas (f. 121), há tapetes com várias palmetas pelo campo (f. 107) e há tapetes com palmetas no campo e barras (fs. 13 e 19). Maioritariamente surge em tapetes sem medalhão central.

⁴³⁵ Os artistas da corte do Xá Abbas deram-lhes formas mais ricas e naturais, criando palmetas ligeiramente fechadas, em forma de casulo e mais alongadas com numerosas pétalas dispostas em forma raiada.

6.18. Peónia



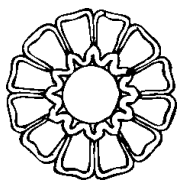
Simbologia: Motivo de origem chinesa. A peónia é, na China, um símbolo de riqueza e honra, em virtude do porte da flor e da sua cor vermelha.⁴³⁶

Tapetes Orientais: Motivo primeiramente utilizado em tapetes chineses Ming, foi exportado para a Pérsia, onde aparece principalmente no campo de tapetes de medalhão central. Embora menos utilizado que na Pérsia, também aparece em algumas composições indianas. Tanto na Pérsia como na Índia é um motivo secundário na decoração de campo dos tapetes.

Tapetes de Arraiolos: Nos tapetes de Arraiolos, a peónia teve uma utilização muito próxima da recebida nos tapetes orientais. É normalmente um motivo secundário usado no campo dos tapetes de desenho floral.

⁴³⁶ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, p. 519.

6.19. Roseta



Simbologia: Representa a estrela de Belém. É a flor persa da Primavera.⁴³⁷

Tapetes Orientais: Nos tapetes turcos, a roseta era um motivo usado com frequência. Nos “Ushak com pássaros” surgiam fileiras horizontais e verticais de rosetas alternadas com folhas de estilo geométrico. Nos tapetes da Pérsia, a roseta era um dos motivos mais comuns a todos os tipos de tapetes. Surge em tapetes de Ispahan, em tapetes de vasos de kirman e em vários tapetes de outros géneros, como é o caso dos tapetes de medalhão central, onde o medalhão não seria mais que uma grande roseta, um rosetão. Aparece também nos tapetes indianos, mas com menos frequência.

Tapetes de Arraiolos: As rosetas aparecem em muitos tapetes de Arraiolos antigos. As rosetas surgiam de várias formas, estilos e dimensões. Por todo o campo, ao estilo *ad infinitum* (f. 123), como motivo principal (f. 120) ou secundário de campo (f. 124) e ainda nas barras (f. 104).

⁴³⁷ Ian Bennett, *Tapetes Orientais: manual de identificação*, 1986, p. 44.

6.20. Serpente



Simbologia: Um símbolo de renascimento, imortalidade e infinito, porque muda a pele todos os anos. Um símbolo de saúde e bem-estar, a cobra é a guarda indispensável da árvore da vida.⁴³⁸

Tapetes Orientais: A serpente, pela sua natureza curvilínea e devido à ortodoxia dos otomanos em relação à figuração de animais ou pessoas, não é representada em tapetes turcos de corte, somente em alguns tapetes de tribos nômadas. Em tapetes persas e indianos, a serpente aparece com alguma frequência em tapetes de animais e, por vezes, representada em forma de um S, seja no campo ou nas barras (f. 34).

Tapetes de Arraiolos: Não foi um dos motivos mais utilizados nos tapetes de Arraiolos antigos, mas surge algumas vezes representado no campo, entre fauna e flora variada, como é o caso de um tapete adquirido pelo Victoria & Albert Museum em 1895 (f. 18).

⁴³⁸ Mehmet Ates, *Turkish carpets: the language of motifs and symbols*, 1993, p. 40.

6.21. Vaso



Simbologia: O vaso é um dos 8 símbolos do Budismo, sendo chamado de “vaso precioso”, já que recebe grandes feitos e virtudes.⁴³⁹ O facto de o vaso ser aberto em cima indica uma receptividade às influências celestes.⁴⁴⁰ Na Turquia, Pérsia e Índia simboliza paz e tranquilidade.

Tapetes Orientais: O vaso é um motivo muito visto na arte chinesa Ming, inclusivamente nos tapetes. Na Turquia aparece em alguns tapetes, sempre com um aspecto muito geométrico, de onde brotam flores estilizadas de uma forma geométrica, ao melhor estilo turco (f. 125). Nos tapetes persas, quando surgem vasos repetidos pelo campo são tapetes de desenho repetido. Se só houver 2 ou 3 vasos a decorar o campo do tapete são denominados de tapetes de vasos ou de jarros (f. 42). Kirman, no Centro-Sul da Pérsia, era a região conhecida pelos tapetes de vasos safávidas. Nos tapetes indianos eram representados vasos no campo dos chamados tapetes de padrão fantástico-animal ou de desenhos de grotescos.

Tapetes de Arraiolos: Nos tapetes de Arraiolos aparecem normalmente pequenos vasos nas bases longitudinais dos campo dos tapetes, brotando flores do seu interior, normalmente cravos (fs. 106 e 113). Em escassos tapetes, os vasos são representados junto ao centro do campo. Conhecemos ainda um exemplar, pertencente ao Museu Municipal de Portalegre, no qual em cada limite longitudinal do campo dois javalis sustentam um vaso, de onde brotam cravos (f. 126).

⁴³⁹ Charles I. Rostov; Jia Guanyan, *Chinese carpets*, 1983, p. 124.

⁴⁴⁰ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, p. 677.

6.22. Veado



Simbologia: O veado é psicopompo⁴⁴¹ para a maior parte dos povos da estepe asiática.⁴⁴² Um leão a atacar um veado é um símbolo islâmico de poder político e militar.⁴⁴³

Tapetes Orientais: Nos tapetes turcos, pelas já referidas questões de ortodoxia religiosa, não se conhecem representações de veados. Nos tapetes persas surgem em tapetes de caça (f. 33). Eram produzidos pela corte safávida em Herat e Isphahan. Nos tapetes indianos, tal como nos persas, eram representados em tapetes de caça.

Tapetes de Arraiolos: A representação de veados é muito usual nos tapetes de Arraiolos de padrão de bichos. Surgem normalmente no campo do tapete entre demais animais e motivos florais (fs. 110 e 113). Em alguns tapetes é representado um veado em cada ângulo do campo (f. 19), embora neste caso nem sempre se tratem de tapetes de padrão de bichos.

⁴⁴¹ Psicopompo é uma palavra que tem origem no grego *psychopompós*, junção de *psyché* (alma) e *pompós* (guia). Designa um ente cuja função é guiar ou conduzir a percepção de um ser humano entre dois ou mais eventos significantes. Guia interior, o psicopompo pode ser de natureza humana, animal ou espiritual.

⁴⁴² Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1994, p. 678.

⁴⁴³ Reinhard G. Hubel, *The book of carpets*, 1971, p. 163.

Considerações finais

Depois da elaboração deste estudo sobre as influências que os tapetes orientais tiveram na decoração do tapete de Arraiolos, consideramos ter chegado a alguns indícios conclusivos importantes. Muitas questões relacionadas com a génese e percurso decorativo do bordado arraiolense permanecem por deslindar, mas, ainda assim, pensamos ter algumas ideias que constituem um contributo para alguns esclarecimentos relativos aos objectivos a que nos propusemos com esta dissertação.

No que concerne à origem do tapete de Arraiolos, tal com evidenciámos no capítulo 4, continuam a faltar dados que dêem substância às teses existentes e nos possam esclarecer decisivamente quanto aos seus primórdios. Mas, embora sem tapetes ou documentos que o comprovem, parece-nos mais verosímil a tese que defende que teriam sido famílias mouriscas que tendo migrado para Sul do nosso território após a expulsão das minorias muçulmanas e judaicas de 1496 e estabelecido em Arraiolos, a iniciar o fabrico dos tapetes bordados. No entanto, entre 1496 e 1598, ano do primeiro documento que faz referência aos tapetes de Arraiolos, há um vazio de informação de 102 anos. Assim, e sem mais especulações, temos que nos restringir ao estudo e à análise dos tapetes mais antigos que se conhecem, datados do século XVII.

Voltemo-nos então para as notórias analogias entre os tapetes de Arraiolos e os tapetes orientais. Começando o nosso discurso pela esquematização e organização do desenho dos tapetes de Arraiolos antigos e comparando-o com os tapetes orientais dos séculos XV, XVI e XVII que conhecemos, chegamos facilmente a uma conclusão, a divisão espacial e decorativa dos Arraiolos é idêntica à dos tapetes orientais. E quando usamos o termo oriental, não nos estamos a referir a nenhuma zona ou território específico, estamos a aludir ao vasto território denominado de cinturão do tapete, e que vai desde a Ásia Ocidental e Menor até aos limites da Ásia Oriental. Queremos dizer com isto que, apesar de alguns autores terem afirmado que o tapete de Arraiolos obedecia ao esquema decorativo persa, consideramos que segue o esquema decorativo comum a todos os tapetes concebidos na chamada zona do cinturão do tapete. O esquema dos tapetes turcos e indianos, mas também dos do Afeganistão, Cáucaso, Iraque, Paquistão e demais regiões que produziram tapetes, salvo raras excepções, como é o caso de alguns tapetes Ming que não tinham barras, obedeciam ao esquema de centro, campo e barra, tal como os persas. A maioria desses locais usavam *gregas*, tinham tapetes com um

centro definido e tapetes de motivos repetidos, sem centro. As barras, quando o tapete tinha centro, apresentavam, na maioria dos casos, as mesmas cores desse centro. Todas estas características, visíveis nas muitas e variadas tipologias de tapetes do oriente, apesar das suas singularidades locais, surgem também no tapete de Arraiolos antigo, o qual é uma soma de várias influências. No entanto, é óbvio que nem todos os locais citados terão tido influência na pré-esquemática dos tapetes de Arraiolos. Foram certamente influências legadas pelos tapetes que chegaram ao nosso território, nomeadamente os turcos, persas e indianos, assim enunciados pela ordem da cronologia da sua chegada a Portugal.

Mas, voltando à origem dos tapetes de Arraiolos, e partindo do princípio que terá sido mourisca, não seria mais plausível que tivessem sido os tapetes hispano-mouriscos ou do Norte de África a ter maior influência decorativa sobre a produção arraiolense? Não chegaram volumosas remessas de tapetes de Cuenca e Alcaraz ao nosso território? Não seriam os tapeteiros mouros de Lisboa herdeiros das tradições berberes do Norte de África? Colocamos estas questões para termos a oportunidade de abordar estes assuntos e tentar contribuir para o esclarecimento de algumas problemáticas que lhes estão intrinsecamente associadas.

Quanto à questão relacionada com a influência que os tapetes hispano-mouriscos pudessem ter exercido sobre a produção arraiolense, parece-nos ser uma questão facilmente explicável. Sabe-se que desde o início da Baixa Idade Média se produziram tapetes em território de Castela, e que os seus autores eram mouros ou de origem mourisca, mas, tal como sucedeu com os tapeteiros mouros que se sabe terem trabalhado na comuna muçulmana de Lisboa até 1496, não chegaram aos nossos dias exemplares desses tapetes. Os mais antigos tapetes originários de Espanha que se conhecem foram produzidos nas cidades de Cuenca, Alcaraz e Letur durante os séculos XV e XVI.

Segundo os inventários portugueses, até quase ao final do século XV, estes tapetes hispano-mouriscos eram os existentes em maior número nas nossas colecções, o que demonstrava o conhecimento que as nossas elites tinham da sua produção e o valor que lhes atribuíam. No entanto, como já relatámos neste trabalho, esses tapetes espanhóis, dos séculos XV e XVI, evidenciavam uma notória semelhança com os tapetes turcos chegados à Europa por essa época através de Veneza, sendo mesmo alguns deles evidentes cópias ou tentativas de imitação dos tapetes turcos tecidos em nó espanhol. Apesar das cores utilizadas serem normalmente diferentes das dos tapetes turcos,

apresentavam um carácter marcadamente geométrico no seu desenho, com motivos geométricos e enrolamentos nas barras, padrões de campo constituídos por octógonos repetidos, a que se convencionou chamar de “tapetes de rodas”, mas que na prática eram não mais que decalques dos famosos tapetes “Holbein” (fs. 79 e 81). Houve ainda outros tapetes hispano-mouriscos com padrões de campo que consistiam numa complexa rede de arabescos geometrizados que eram nitidamente imitações ou derivações dos tapetes “Lotto” (f. 102), também conhecidos como tapetes “Ushak de arabescos”. Em Letur, no século XV, foram tecidos tapetes com pequenos octógonos e estrelas de oito pontas ao longo de todo o campo (f. 101), motivos típicos dos geométricos tapetes turcos que chegaram ao território espanhol algumas décadas antes de arribarem em Portugal e que, dado o seu sucesso, de imediato inspiraram as produções espanholas.

Para substanciar a nossa opinião, repare-se no pormenor de que a semelhança e influência dos tapetes turcos na decoração espanhola era tal que não se conhecem tapetes espanhóis dessa época onde constem motivos ou composições de carácter figurativo. Apesar de o Cristianismo ser a religião maioritária e oficial da Coroa espanhola nos séculos XV e XVI, na composição dos desenhos dos tapetes não eram empregues figuras humanas ou animais, tal era a influência da geométrica decoração turca e das ideias da religião muçulmana que lhe estavam associadas.

Devemos ainda referir que também se conceberam tapetes espanhóis, principalmente em Cuenca, com um desenho marcadamente vegetalista, que se caracterizava por grandes hastes de vegetação. Mas esses desenhos já representam uma tendência do gosto da segunda metade de quinhentos, que foi buscar essa influência às decorações próprias do Renascentismo italiano – convém lembrar que por esta altura quase todo o Sul da Península Itálica pertencia à Coroa espanhola e que, por isso, as tendências artísticas italianas chegavam rápido a Castela.

Não podemos olvidar, no entanto, uma importante questão associada aos tapetes espanhóis e à sua relação com os tapetes de Arraiolos: parece-nos certo que a sua base decorativa é turca numa primeira fase, e mais europeizada e herdeira da Renascença italiana numa segunda. Mas não teriam sido os muitos tapetes de Castela, mais até que os turcos, a divulgar e difundir pelo nosso território os desenhos e motivos turcos, que, como mais adiante veremos, também influíram na decoração de Arraiolos? Esta também parece ser uma questão relevante, para a qual temos menos possibilidades de apresentar dados que fundamentem a sua resposta. É suposto que os tapeteiros mouross

de Espanha tenham iniciado a produção de desenhos de matriz turca precisamente pelo sucesso que estes fizeram aquando da sua chegada à Europa e, logo de seguida, à Península Ibérica. Se os tapetes turcos eram tão valiosos e davam prestígio aos seus proprietários, terá sido natural que em Espanha se comesse a imitá-los para venda e obtenção de maiores lucros. Também é sabido que quem possuía tapetes não tinha muito interesse em saber ou divulgar a sua proveniência, antes pretendia mostrá-los como objectos de ostentação que os distinguiu. Por estas duas razões, é plausível que em Portugal se tenha apreciado tanto os originais turcos como as suas derivações hispano-mouriscas e que a sua influência sobre alguns tapetes de Arraiolos antigos se possa ter dado directamente, tanto pelo conhecimento dos turcos como dos espanhóis. Queremos com este raciocínio afirmar que se alguns tapetes de Arraiolos, como à frente neste texto explicaremos melhor, têm influência decorativa turca, este facto pode perfeitamente dever-se à difusão que a produção espanhola teve em Portugal, lado a lado com os originais turcos. Para conclusão desta matéria, consideramos que nos parece errado afirmar que alguns tapetes antigos de Arraiolos possam ter sido influenciados por desenhos originalmente espanhóis, mas deixamos em aberto a provável hipótese de os tapetes espanhóis terem contribuído para a difusão da decoração turca em Portugal e, logo, influenciado as concepções decorativas de Arraiolos. No entanto, como veremos, são escassos os tapetes de Arraiolos com decoração marcadamente turca.

A outra questão que colocámos prende-se com a possível influência decorativa que os desenhos e motivos dos tapetes do Norte de África poderiam ter tido sobre os mais antigos exemplares arraiolenses, no caso de realmente terem sido tapeteiros mouros a iniciar a produção de tapetes de Arraiolos. Relativamente a esta questão, parece-nos bastante claro que no plano meramente do desenho e da decoração dos tapetes de Arraiolos não houve qualquer influência dos tapetes do Norte de África. Para se chegar a essa conclusão basta que vejamos os tapetes típicos dessa região. Obviamente que a estrutura esquemática da decoração obedece, em grande parte, aos mesmos pressupostos que, como já evidenciámos, a maioria dos tapetes orientais apresenta. Mas os motivos e as formas utilizadas diferem totalmente (fs. 127 e 128). A razão dessas diferenças prende-se com algo muito simples, os tapetes do Norte de África eram tapetes produzidos por tribos nómadas, simples no seu desenho e com uma natureza muito específica, com motivos e simbologias alusivos ao seu quotidiano e às crenças de uma determinada tribo, enquanto que os tapetes de Arraiolos apresentam um desenho

descendente dos tapetes de corte, produzidos para uma vida palaciana, e que são reflexo de uma visão erudita e ostensiva, principalmente nos exemplares que nos remetem para as produções das cortes otomana, safávida e mogol. É bastante possível que a produção mudéjar de Lisboa dos séculos XIV e XV fosse ainda herdeira dos tapetes berberes e de cariz nómada, mas mais uma vez estaríamos a entrar pelo campo da especulação. O espelho do nosso estudo deve ser os mais antigos exemplares da produção arraiolense, e nesses vislumbram-se desenhos e esquemas decorativos com motivos de uma essência elitista, opulenta e palaciana, própria das produções de corte.

Mas, falta-nos responder à mais importante das questões: quais foram os tapetes orientais em que se inspiraram as decorações dos mais antigos tapetes de Arraiolos? Como aspecto fundamental da nossa resposta, devemos, antes de mais, afirmar que a produção dos tapetes de Arraiolos antigos não se cingiu a uma tipologia decorativa ou às influências de uma determinada zona produtora. O seu estilo de decoração é oriental, mas não seguiu um só estilo ou tendência artística. Apesar de ter seguido os pressupostos esquemáticos orientais e de ter desenhos de alguns tapetes que são nitidamente inspirados em conhecidas decorações orientais, nos tapetes de Arraiolos é possível verem-se exemplares com influências decorativas muito heterogêneas.

Fundamentalmente, podemos afirmar que as decorações dos tapetes de Arraiolos antigos são manifestamente influenciadas pelas tipologias de tapetes que chegaram a Portugal durante os séculos XV e XVI, os quais foram transpostos em Arraiolos através da técnica do bordado. Há tapetes orientais que só se sabe terem existido em Portugal porque foram representados em pinturas e imitados em bordados de Arraiolos.

Com vimos no capítulo 3 desta dissertação, os primeiros tapetes a chegar a Portugal foram os turcos, no século XV, e, no século XVI, terão chegado os tapetes persas, na década de 50, e os tapetes indianos, na década de 60. Os tapetes destas três proveniências tinham em comum o seu contexto de produção. Eram tapetes de corte, produzidos com um intuito de exportação, com o seu destino a ser principalmente a Europa. Eram tapetes da Turquia Otomana, produzidos nas oficinas reais de Ushak, eram tapetes da Pérsia Safávida, produzidos principalmente em Herat e Ispahan, mas também em Tabriz, Kirman e Kashan, e eram tapetes da Índia Mogol, produzidos em Agra, Jahangir e Lahore (f. 129).

Nos tapetes de Arraiolos mais antigos é possível estabelecer analogias e pontos de contacto nas suas decorações com os tapetes turcos, persas e indianos, as quais passaremos a identificar e enunciar nos seguintes parágrafos. Não conseguiremos,

obviamente, identificar e enunciar todas as tipologias decorativas e motivos, visto que, para além das mudanças naturais que a transposição de desenhos realizados em nó apresentam em exemplares bordados, mesmo durante o período de decoração oriental dos Arraiolos, os seus autores foram procedendo a alterações e à miscigenação de estilos e motivos diversos. Depois, também temos que ter em consideração as dificuldades que por vezes surgem no estudo dos tapetes orientais para se saber a real origem de alguns motivos e tipologias decorativas, causadas não só pelas muitas mudanças geopolíticas sucedidas na Ásia durante a Época Medieval, mas também pelas adoções de estilos e motivos entre os diferentes centros produtores de tapetes.

Começando as nossas considerações pelos tapetes turcos, recordamos que foram Teresa Pacheco Pereira e Jessica Hallett a referir as semelhanças e inspiração que os tapetes de Arraiolos apresentam em alguns exemplares. Autores anteriores, como Sebastião Pessanha ou Maria José Mendonça não fazem menção a analogias com tapetes turcos, interpretam-nas como sendo herdeiras das tradições hispano-mouriscas de Alcaraz e Cuenca. Mas, tal com já referimos, em nossa opinião, a base estrutural esquemática e de desenho desses tapetes era, na sua essência, turca, o que não quer dizer que a sua difusão pelo nosso território não tenha sido feita de igual modo pelos exemplares turcos e espanhóis.

De entre a tipologia de tapetes que a citada Maria José Mendonça denominou de padrão geométrico, vislumbramos desenhos que nos remetem para os turcos. Não foram muitos, mas apresentamos dois exemplos em que são nítidas as semelhanças com os modelos turcos. O primeiro exemplar é um tapete do século XVII, proveniente do Mosteiro da Madre de Deus, de Lisboa, que pertence actualmente ao Museu Nacional de Arte Antiga (f. 16). Todo o campo, com um fundo vermelho ao melhor estilo turco, é preenchido por uma larga rede de cordões ligados por cruces suásticas bastante estilizadas e ao estilo repetitivo turco, conhecido por “*ad infinitum*”. No interior dos quadrados, demarcados em cada canto pelas cruces suásticas, estão pequenos octógonos. Ao longo das barras corre um desenho indecifrável mas marcadamente geométrico. Não conhecemos nenhum exemplar com desenho semelhante a este no bordado arraiolense, mas é uma prova de que o desenho e decoração turca de natureza marcadamente geométrica também era conhecida dos autores dos mais antigos tapetes de Arraiolos, que os transpuseram para o bordado.

O outro exemplar que escolhemos para demonstrar que a matriz de desenho turca também se manifestou nos tapetes de Arraiolos é outro tapete pertencente ao Museu

Nacional de Arte Antiga, embora este seja proveniente do Convento de Paraíso de Évora (f. 104). Este tapete é uma nítida imitação de um tapete “Lotto” (fs. 56 e 77). Este exemplar do bordado arraiolense é datado do final do século XVII, o que denota que apesar destes tapetes turcos terem chegado a Portugal já no segundo quartel do século XVI, em época muito próxima da em que viriam a arribar os tapetes persas e indianos ao nosso território, continuou a ser um modelo decorativo apreciado e, por isso, transporto para o bordado arraiolense. Este exemplar é uma prova de que também houve influência turca nos desenhos de Arraiolos e não só persa, como afirmaram alguns autores mais antigos, e é um valioso testemunho, que, juntamente com as representações em pinturas desses tapetes (fs. 96 e 97), prova a existência dos tapetes “Lotto” em Portugal, apesar de nenhum exemplar ter resistido até aos dias de hoje no nosso território.

A juntar a estes dois exemplos em que é bem visível a influência dos desenhos tradicionais da Turquia Otomana, especificamente da cidade de Ushak, tal como já havia referido Jessica Hallett, devemos ainda referir que há exemplares de tapetes de Arraiolos datados dos século XVII com desenhos que embora não sejam de origem turca, integram elementos decorativos que nos remetem para a tradição turca. Em alguns tapetes do chamado grupo de padrão de floral, o campo é composto por flores enfileiradas ao longo do comprimento do tapete ao estilo “ad infinitum” (fs. 105, 112, 116, 117 e 123). Se em vez dessas flores imaginarmos um elemento geométrico, teríamos um tapete em que era notória uma esquematização de desenho tradicional da Turquia, nomeadamente dos “Ushak com estrelas” (fs. 58 e 61).

Há ainda alguns exemplares de Arraiolos que embora tenham diferentes motivos decorativos e não possuam os caixotões típicos desses tapetes, se assemelham estruturalmente a alguns “Holbein de padrão grande” (f. 54). São tapetes em que o campo tem dois ou três grandes medalhões ou rosetões (como lhes chamou Maria José Mendonça), centrados e enfileirados longitudinalmente, sendo um bom exemplo o tapete pertencente ao Museu de Artes Decorativas de Paris (f. 106), em que os grandes medalhões de campo contém águias bicéfalas, ao estilo da tradição seljúcida. Este tapete é um dos casos em que houve uma mistura de influências de Oriente, já que esses tapetes seljúcidas, do século XIII, não chegaram a Portugal, nem foram repetidos na produção turca dos séculos XV ou XVI. No entanto, tanto os seljúcidas como os mogóis da Índia eram descendentes dos mongóis, razão pela qual não seja de estranhar que os grandes medalhões contendo águias bicéfalas tenham também surgido em colchas

indianas do século XVI e em algumas colchas Indo-Portuguesas. Possivelmente foi por essa via que vemos águias bicéfalas dentro de medalhões nos tapetes de Arraiolos, mas, embora indirectamente, trata-se de uma decoração originária dos tapetes seljúcidas, senhores dos territórios da Turquia nos séculos XII e XIII.

Mas, não podemos deixar de referir um tapete de Arraiolos datado do século XVII, proveniente do Convento de Paraíso, de Évora, e pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (f. 121). Com um padrão repetido de palmetas persas ao longo de todo o campo e o motivo “herati” ao longo das barras, parece, numa primeira análise, um exemplo acabado de uma produção arraiolense influenciada pela decoração dos tapetes persas. No entanto, apesar dos motivos persas, não podemos deixar de vislumbrar a estrutura repetitiva típica de uns famosos tapetes turcos que ficaram conhecidos como “Holbein de desenho pequeno” (fs. 53 e 78). Com esta analogia, depreendemos que em alguns exemplares, apesar dos motivos padrão dos tapetes terem outra origem oriental, podemos ainda ver alguns dos pressupostos formais e estruturais da decoração turca, já que o tapete de Arraiolos antigo foi muitas vezes um harmonioso veículo de junção de tendências orientalizantes ao gosto do artesão, o qual juntava diferentes motivos e influências num só exemplar, tornando-o singular, apesar da sua estrutura e motivos individualmente não o serem.

No que concerne aos tapetes turcos, em jeito de conclusão, afirmamos que as decorações e motivos típicos da Turquia nos tapetes de Arraiolos estiveram longe de ser uma tendência decorativa, mas são um eficaz exemplo de prova da heterogeneidade decorativa dos tapetes de Arraiolos mais antigos. E são um forte início de que os artesãos não seguiram uma linha decorativa, antes foram imitando e transpondo à sua maneira alguns tapetes orientais existentes no nosso território. O facto de serem escassos os exemplares de decoração turca encontra explicação no facto de os tapetes de Arraiolos mais antigos que chegaram aos nossos dias serem já de uma época – século XVII – em que as decorações turcas já não eram as mais procuradas, vivia-se já uma tendência de gosto em que os tapetes persas e indianos estavam no auge. Os tapetes curvilíneos, figurativos e muito coloridos destas duas zonas de proveniência haviam, gradualmente, substituído os tapetes turcos entre os mais apreciados, lugar que estes tiveram do final do século XV até meados do século XVI. Queremos com esta alusão às mudanças de gosto, inferir que nos tapetes de Arraiolos mais antigos só esparsamente se vislumbram decorações ou elementos decorativos característicos dos tapetes turcos porque estes já não seriam os mais apreciados pelos compradores, já não estavam em

voga. O que também é revelador dos propósitos de escolha que os artistas e artesãos de Arraiolos levaram a cabo.

Analisemos agora a influência que os tapetes persas de produção safávida tiveram na decoração dos tapetes de Arraiolos. Se tentarmos discernir tendências decorativas ou influências de oriente nos tapetes de Arraiolos mais antigos que chegaram aos nossos dias, ao olharmos a maioria dos exemplares, em geral, a conclusão de qualquer pessoa minimamente conhecedora dos tapetes de oriente dos séculos XV e XVI será a de que são um decalque ou derivação dos tapetes clássicos persas da corte safávida. Em nossa opinião, o facto dos tapetes persas terem sido os que mais influenciaram a decoração dos tapetes de Arraiolos encontra explicação no apreço que aqueles tapetes de imediato geraram nos gostos artísticos portugueses a partir do momento da sua chegada, o que os manteve como os mais valorizados tapetes de nós existentes em Portugal até, pelo menos, ao segundo quartel do século XVIII, época de mudanças mentais e artísticas na Europa em que se esvaneceram as propensões orientais na arte europeia. Assim, terão sido os principais inspiradores da produção artística arraiolense.

E dada a variedade tipológica e decorativa dos tapetes persas, quais teriam sido os desenhos mais comumente transpostos para o bordado de Arraiolos? Ao enumerarmos os tapetes persas clássicos que chegaram aos nossos dias, dos quais grande parte são pertença de alguns dos nossos mais antigos museus, apercebemo-nos que algumas tipologias decorativas nos chegaram em maior número, sendo que são precisamente esses modelos que mais nos são sugeridos na produção de Arraiolos do século XVII. *Grosso modo*, podemos afirmar que as tipologias de tapetes persas que chegaram a Portugal em maior número foram tapetes de caça e de animais, tapetes jardim de padrão floral e, mais esparsamente, tapetes de medalhão. Embora haja excepções, foram estes os tapetes persas que mais chegaram ao nosso território. Eram estes os tapetes de produção safávida mais exportados, e a grande maioria deles tinham em comum os seus lugares de produção, em regra, Herat e Ispahan, as duas cidades com as maiores e mais importantes oficinas de tapetes de corte, principalmente durante a vigência do Xá Abbas I, *O Grande* (1587-1628). Precisamente, pelo facto daqueles dois centros de produção terem um carácter marcadamente palaciano, o que se revelava pelas dimensões dos tapetes, pela qualidade dos materiais empregues e a simbologia de poder associada às suas decorações, houve uma tendência a se produzirem tapetes semelhantes nas duas cidades, no que respeita aos desenhos utilizados. Essa realidade devia-se ao facto de ambos os centros produtores terem uma administração centralizada, com a produção a

ser controlada a partir da corte do Xá. Assim, mantém-se até hoje, entre os especialistas e estudiosos dos tapetes persas, uma problemática no que concerne à distinção entre tapetes de Herat e Isphahan, já que ainda hoje as opiniões divergem quanto às características que distinguem os tapetes destes dois centros produtores.

No âmbito deste trabalho, e tendo em conta os objectivos a que se propõe, é, em certa medida, irrelevante discernir se um tapete foi produzido em Herat ou Isphahan. A nós interessa-nos, fundamentalmente, saber que tipo de desenhos e esquemas decorativos é que influenciaram a decoração dos tapetes de Arraiolos. E quando olhamos para estes, nomeadamente para os seus exemplares mais antigos, somos confrontados com as produções de tapetes da corte safávida e, mais especificamente, com os tipos de tapetes que os estudiosos do assunto nos costumam afirmar terem sido produzidos em Herat e Isphahan, sem que, na maioria dos casos, nos saibam esclarecer correctamente em qual das cidades foram realmente tecidos. Possivelmente terão sido produzidos nas duas e em quantidades muito próximas, mas mais importante ainda, com uma decoração semelhante ou mesmo igual. Assim, no fundo, e de forma a conciliar esta problemática com o âmbito desta dissertação, afirmamos que, mais do que provenientes de Herat ou Isphahan, os tapetes de Arraiolos do século XVII foram inspirados e influenciados pelos tapetes de corte safávidas que chegaram ao nosso território.

Como já referimos neste texto de uma forma generalista, os tapetes persas que mais influenciaram os tapetes de Arraiolos foram os tapetes de caça e de animais, tapetes jardim de desenho floral e ainda tapetes de medalhão. Passemos então a especificar as características destes tapetes que a produção de Arraiolos manifesta.

Os tapetes de caça (fs. 33 e 40) foram um importante tipo de tapete, muito exportado para a Europa pela corte safávida e que, por alguns exemplares existentes, inspiraram decorações arraiolenses, embora numa fase mais tardia – finais do século XVII e inícios do século XVIII – e sem a mesma estética. Os chamados tapetes de padrão de bichos tinham animais dispersos pelo campo, misturados com flora variada (fs. 20, 108, 111, 113, 114, 115 e 117), o que os tornava, decorativamente, em modelos intermédios entre os tapete florais e os tapetes de caça e de animais da Pérsia. Esta miscigenação decorativa é mais um exemplo da heterogeneidade decorativa característica da produção arraiolense, que aproveita estéticas e estilos já existentes nos orientais, mas não segue uma linha, antes mistura e aproveita essas estéticas e estilos para criar tapetes originais. Esses tapetes de caça começaram a ser produzidos pela corte persa no segundo quartel do século XVI e terão sido dos primeiros exemplares a chegarem ao nosso território.

Normalmente sem medalhão central, tinham figuras humanas em raros exemplares e muitas figuras animais ao longo do campo, mas o seu padrão era normalmente de palmetas, as quais surgiam enquadradas por outras flores e motivos vegetais. Já os tapetes de padrão de bichos de Arraiolos tinham sempre medalhão central e animais representados pelo campo. Não foram uma cópia ou uma imitação dos tapetes de caça persas, estes foram apenas uma inspiração que gerou uma estética diferente de tapetes com representação de animais.

Nos tapetes de Arraiolos podemos afirmar que não vislumbramos exemplares em que tenha havido uma notória cópia, houve antes uma transposição modificada desses tapetes para o bordado. Apresentamos aqui um exemplar de Arraiolos que apresenta analogias decorativas com esses tapetes persas, mas que também nos serve para expressar uma importante ideia que temos.

O exemplo que apresentamos é um tapete com datação atribuída entre os finais do século XVII ou inícios do século XVIII, pertencente à colecção Ricardo Espírito Santo e Silva (f. 110). Com um medalhão central polibolado que, no fundo, é uma estrela de 16 pontas, contendo um octógono. Dispersos pelo campo do tapete tem um variado leque de representações de animais, desde veados a diferentes espécies de aves até 4 águias bicéfalas, uma em cada ângulo do campo. Depois, entre os animais surgem flores de menores dimensões. As barras apresentam flores ao melhor estilo persa, de diferentes tipologias e dimensões.

Escolhemos este tapete para vincar uma ideia que nos parece importante nos tapetes de Arraiolos. Em muitos tapetes antigos conseguimos vislumbrar características que nos remetem de imediato para tapetes persas, mas, muitas das vezes, esses elementos de inspiração persa surgem dispersos pelo tapete, sem que haja um decalque ou cópia. Parece-nos que nos tapetes de Arraiolos, mesmo entre os modelos mais antigos, se partiu de um ideal estético e decorativo oriental, mas que não se seguiu esse exemplo de uma forma ordenada e linear. Houve antes um ponto de partida com base na estética oriental (persa, no caso deste tapete), mas depois a sua decoração era livre, não obedecendo a qualquer forma ou tipologia previamente existente. O tapete que apresentamos é um bom exemplo desta adaptação e miscigenação livre de estilos, e explicamos porquê. Tem um campo preenchido por representações de animais, no entanto, ao contrário do que acontecia nestes tapetes de animais ou de caça de Herat ou Isphahan, tem um medalhão central (f. 122). Pode-se, por outro lado, afirmar que também foram produzidos tapetes de caça ou animais em Kashan que tinham medalhão

central, mas os medalhões típicos de Kashan eram normalmente quadrifoliados e tinham um desenho recortado, muito diferente (fs. 84, 85 e 130). Noutra perspectiva, os desenhos das barras deste tapete de Arraiolos correspondem aos dos modelos de Herat e Isphahan, pelo menos em relação aos motivos utilizados (f. 131). Voltando ainda ao campo do tapete surgem-nos águias bicéfalas, um motivo que não foi representado em tapetes persas, mas sim em colchas indo-portuguesas dos séculos XVI e XVII. Queremos com este raciocínio demonstrar que nos chamados tapetes de padrão de bichos, como Maria José Mendonça denominou este tipo decorativo de tapetes de Arraiolos, houve nitidamente uma inspiração nos tapetes de caça e animais da Pérsia, mas isso foi apenas o ponto de partida, depois, o bordado de Arraiolos assumiu uma decoração livre, em que apesar de surgirem nas composições alguns motivos e esquemas de desenho nitidamente influenciados por modelos do oriente existentes em Portugal, deu-se liberdade ao espírito, misturando-se elementos de várias influências técnicas e decorativas, criando-se desta forma peças singulares que não se prenderam aos desígnios dos seus modelos inspiradores.

Analisemos agora outro tipo de decoração muito usual nos tapetes de Arraiolos antigos e que nos remete de imediato para uma tipologia específica de tapetes persas, os tapetes jardim com desenho floral. Este tipo de tapetes era exclusivo das oficinas de corte de Isphahan e Herat e caracterizava-se por um desenho exclusivamente floral ou vegetal, em que os principais motivos eram palmetas, flores-de-lótus, folhas lanceoladas e nuvens, sendo raros os exemplares que apresentavam medalhões centrais (fs. 41, 65, 86 e 119). No fundo, assemelhavam-se bastante com os tapetes de caça na sua estrutura decorativa, no entanto, não tinham representações de animais.

Nos tapetes de Arraiolos antigos foi a decoração oriental mais vezes representada e que manteve os pressupostos formais e decorativos mais próximos dos originais persas. Ao contrário do tapete que referimos atrás, nestes os modelos de Arraiolos mantiveram sempre uma estrutura decorativa e motivos muito próximos da sua fonte de inspiração. Apresentamos aqui dois exemplos de tapetes, um em que se seguiram os pressupostos formais dos originais do oriente, e outro tapete em que apesar de se manterem os motivos e tipo de decoração oriental, foi acrescentado um medalhão, algo que não era muito normal nos tapetes jardim de desenho floral da Pérsia.

O primeiro tapete é um exemplar pertencente ao Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva (f. 107), atribuível ao início do século XVIII, mas que, apesar da época em que supostamente foi bordado, manteve fielmente os pressupostos e elementos

formais típicos daquele tipo de tapetes persas, o que reforça a nossa ideia de que os tapetes de Arraiolos antigos sempre foram um artesanato formalmente livre, que partiu das ideais decorativas dos tapetes orientais existentes em Portugal, mas, até meados do século XVIII, altura em que se tornou eminentemente popular na sua decoração, tanto seguiu uma tendência de imitação dos modelos orientais, como, noutros casos, apenas os usou como pontos de partida para a liberdade criativa inerente ao bordado arraiolense. No caso deste tapete, apesar de supostamente ser já do século XVIII, houve fidelidade com os desenhos originais. O desenho deste tapete é composto por palmetas, flores gigantes e motivos de nuvem, associados entre si harmoniosamente, estando o centro do tapete bem demarcado sem que, no entanto, haja um medalhão central, bem ao estilo dos denominados tapetes jardim de padrão floral, típicos das oficinas de Herat e Isphahan. A decoração deste tapete é de nítida origem persa e foi uma das decorações mais vezes levadas a cabo pelos autores dos tapetes de Arraiolos do século XVII, com um tapete pertencente ao Mosteiro do Lorvão (f. 13), do século XVII, ou outro do Museu Nacional de Arte Antiga (f. 124), também seiscentista, a serem bons exemplos da qualidade destas produções, mas também da sua fidelidade em relação aos modelos persas deste género de tapetes, apesar de na cor não se manifestar essa fidelidade. Neste aspecto vigorou o artesanato livre, característica marcante do bordado arraiolense.

O outro tapete que escolhemos como exemplo deste género de decoração, datado do século XVII, pertence à colecção do Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra. Distingue-se dos outros tapetes de Arraiolos do mesmo género pelo facto de ter um medalhão central de grandes dimensões, ocupando toda a largura central do campo até às barras (f. 1). Tal como os tapetes jardim de padrão floral da Pérsia e os seus congéneres de Arraiolos, tem um complexo desenho de campo populado por palmetas, nuvens e vegetação variada. No entanto, pelo facto de ter medalhão central, é mais um exemplo da liberdade formal e estilística que caracterizou o tapete de Arraiolos antigo, com desenho de matriz oriental, mas caracterizado por inovações e uma mistura de estilos próprios de uma indústria nova, aberta à experimentação e marcada pela compilação solta de influências e inspirações adquiridas em diferentes tipos de artes decorativas, com início nos tapetes orientais, passando pelas colchas indo-portuguesas, mas também com pormenores vistos na azulejaria portuguesa, de que é exemplo a barra deste tapete (fs. 132 e 133), onde se vislumbra um sequência de volutas também utilizada em azulejos portugueses do século XVII (f. 134).

Com esta nossa afirmação sobre a liberdade decorativa que consideramos sempre ter sido uma imagem de marca do tapete de Arraiolos, passamos aos medalhões, imagem de marca do tapete persa. Vendo e analisando os tapetes de Arraiolos antigos que chegaram aos nossos dias, somos de imediato confrontados com o facto de muitos apresentarem um medalhão central, embora esteja longe de ser uma tendência maioritária nos exemplares do século XVII e inícios de XVIII. A conclusão a que chegamos é que não são tapetes que obedeçam a um padrão decorativo ou que sejam influenciados pelo desenho de um tipo específico de tapete oriental. A maioria dos medalhões que surgem nos tapetes de Arraiolos, tal como das decorações de tapetes com medalhão, obedecem, *grosso modo*, a uma estética persa e são inspirados em medalhões e decorações existentes em tapetes daquela zona territorial da Ásia. No entanto, não se pode falar numa padronização de tapetes com medalhão. Parece-nos que se bordaram vários tipos de medalhões em tapetes de Arraiolos, com diferentes tipologias decorativas e em tapetes de desenho diverso. Por isso, pensamos que o medalhão central no tapete de Arraiolos foi uma inspiração com raízes na arte oriental, convindo até relembrar que o medalhão central no tapete islâmico era o reflexo do interior da cúpula das mesquitas, mas foi apenas mais um motivo isolado, não houve padronização decorativa, nem a tendência a se seguir um tipo de decoração própria dos tapetes de medalhão, tão característicos da arte persa, mas também com muitas versões diferentes.

Um outro exemplo a que queremos dar relevância, não de um tapete ou de um estilo decorativo da arte persa, mas de um motivo decorativo de origem persa utilizado no tapete de Arraiolos, é o *herati*. Este motivo surge algumas vezes no tapete de Arraiolos, tanto nas barras como no campo, mas escolhemos um exemplo em esse motivo é representado no campo do tapete para reforçarmos o fundamento em relação à nossa opinião de que muitos motivos de origem persa foram utilizados nos Arraiolos avulsamente, sem se integrarem numa lógica decorativa previamente estipulada pela tradição persa. E incluímos nesta ideia não só os tapetes da época de transição para modelos de uma decoração mais popular em conjunto com desenhos orientais estilizados, que alguns autores referiram e que se iniciou no segundo quartel setecentista, mas também tapetes do século XVII, que apresentam desenhos orientais, mas que não são uma imitação ou decalque de tapetes orientais, são antes uma reinvenção realizada com base em estruturas e motivos orientais, nomeadamente persas.

O exemplo que apresentamos é o de um tapete pertencente à colecção Ricardo Espírito Santo e Silva, datado do século XVII (f. 120). Com um padrão de rosetas ao longo de todo o campo, apresenta, entre cada uma das rosetas um motivo que Fernando Baptista de Oliveira considerou ser o conhecido motivo *íris*, presente em tapetes persas e indianos, mas que nós consideramos ser o famoso *herati*, embora numa versão muito estilizada e em que não tendo o diamante definido no centro não parece ser, de facto, o motivo *herati*, que muitas vezes foi representado nas decorações arraiolenses. Com este exemplo queremos demonstrar que nos tapetes de Arraiolos mais antigos foi um procedimento usual utilizar motivos persas de uma forma isolada, por vezes alterando-os e combinando-os com outros motivos, na sua maioria também orientais, como é neste caso também a roseta, mas de uma forma original em relação aos modelos persas que chegaram ao nosso território nos séculos XVI e XVII.

Em relação aos tapetes indianos, quais as influências que os tapetes de Arraiolos mais antigos apresentam em relação à produção da dinastia Mogol? Tal como aconteceu com os turcos e os persas, chegaram a Portugal um considerável número de tapetes indianos. No entanto, os tapetes desta proveniência são os que mais dificuldades nos colocam quando se pretende aquilatar a influência que terão tido nas decorações dos bordados de Arraiolos. Os chamados tapetes Indo-Persas (fs. 66, 67 e 68), produzidos nas oficinas de corte indianas sob a tutela de artistas persas trazidos das oficinas reais safávidas, são os tapetes indianos que apresentam características decorativas que mais foram imitadas nos tapetes de Arraiolos, com maior ou menor proximidade com os originais, é um facto, basta ver os esquemas decorativos e os motivos utilizados para chegarmos a esta conclusão. No entanto, colocam-se-nos dois problemas para estabelecermos correctamente as origens dessa influência, os quais passamos a explicitar nos próximos dois parágrafos.

Tal como já explicámos nesta dissertação, os denominados tapetes Indo-Persas, segundo alguns dos mais importantes estudiosos dos tapetes indianos, de que são exemplo Daniel Walker ou Steven Cohen, numa primeira fase da sua produção foram um decalque dos tapetes persas de desenho floral que eram tecidos na cidade de Herat. A única forma de distinguir os chamados tapetes Indo-Persas dos tapetes jardim de desenho floral produzidos em Herat e, segundo alguns autores, em Isphahan, é através do vermelho utilizado no fundo desses tapetes, na medida em que o vermelho dos tapetes indianos era sempre mais forte, constituindo-se como o elemento de distinção dos tapetes produzidos na Pérsia. Posto isto, para distinguirmos, num tapete de Arraiolos que

apresente este tipo de decoração, se a imitação ou influência num determinado tapete deve a sua inspiração aos tapetes persas ou indianos, teremos que nos cingir à análise da cor utilizada no fundo do tapete. No entanto, apesar de haverem vários tipos de tapetes de Arraiolos que tenham a estrutura decorativa e os motivos típicos daqueles tapetes, as suas cores não correspondem, na maioria dos exemplares, nem aos modelos persas nem aos indianos. Para substanciar este facto, damos um exemplo de um tapete de Arraiolos do século XVII, proveniente do Convento de Santa Helena do Calvário, de Évora, e que pertence à colecção têxtil do Museu Nacional de Arte Antiga (f. 19). Esse tapete, apesar de ser, tal como os Indo-Persas, notoriamente herdeiro da tradição decorativa da corte safávida, tem um fundo de cor verde, o que desde logo não nos permite fazer qualquer tipo de especificação em relação à sua fonte de inspiração decorativa. Este tapete é apenas um exemplo da dificuldade em se especificar determinadas origens decorativas de tapetes orientais no tapete de Arraiolos, o que, em grande parte, também acontece devido à liberdade decorativa da produção arraiolense, que, como já referimos, não se limitou a imitar modelos ou motivos orientais.

A outra problemática relativa aos tapetes indianos é o facto de estes terem uma origem marcadamente herdeira das tradições decorativas dos tapetes persas. As inovações e alterações que a corte mogol começou a fazer no início do século XVII não tiveram uma repercussão que se vislumbre no tapete de Arraiolos. Não houve uma transposição para o bordado desses modelos indianos de “Grotresco”, “Fantástico-animal” ou até mesmo do “Estilo floral indiano”, que apesar das mudanças decorativas levadas a cabo manteve os pressupostos estruturais persas da sua origem. Assim, concluímos que, tal como em relação aos tapetes espanhóis, não se pode falar de qualquer tipo de influência decorativa de origem indiana nos tapetes de Arraiolos, o que não invalida que possam ter sido um importante meio de difusão dos desenhos e estruturas originais persas no nosso território e assim tenham influenciado as decorações dos mais antigos tapetes de Arraiolos. Será errado falarmos de algum tipo de origem indiana ou Indo-Persa no bordado arraiolense, mas terão contribuído certamente para a difusão da ornamentação típica dos persas, nomeadamente de Herat e Isphahan.

No que se refere aos tapetes chineses, aos quais foi dado algum protagonismo nesta dissertação, não podemos falar de uma influência directa sobre os tapetes de Arraiolos, no entanto, muitos dos motivos utilizados em Arraiolos deviam a sua origem à ornamentação chinesa. Mas, tal como já explicámos ao longo deste trabalho, foram os turcos e persas que aquando das invasões mongóis da Ásia que adoptaram alguns dos

símbolos e motivos tradicionais da arte chinesa e depois, durante as centúrias de quatrocentos, quinhentos e seiscentos, os difundiram pela Europa, embora já desprovidos do carácter simbólico que assumem na China.

Em conclusão, e de uma forma geral, podemos afirmar que os tapetes de Arraiolos antigos partiram de uma base decorativa oriental, que adoptou os pressupostos formais e estruturais dos tapetes orientais chegados a Portugal no dealbar da Idade Moderna, mas que não se limitou a copiar esses tapetes. Numa época em que chegavam à Europa estilos e tipologias artísticas inovadores que tiveram influência na evolução de toda a arte europeia, dos bordados ao mobiliário, ou da faiança à azulejaria, o tapete de Arraiolos incluiu-se nesta tendência da arte europeia e teve o percurso característico das artes ornamentais desses tempos. Numa primeira fase foi buscar influências não só aos tapetes de nós orientais, mas também às colchas indo-portuguesas e aos padrões azulejares em voga e transpôs para o bordado todas essas inspirações, umas vezes mais fiel aos modelos originais, outras de uma forma imaginativa. O tapete de Arraiolos tornou-se uma arte singular partindo de técnicas e tendências decorativas e ornamentais já existentes. O chamado ponto de Arraiolos não era original, era o ponto de trança eslava, e as decorações não era novas, mas a sua transposição para o linho ou canhamação, por meio de um bordado em lã merina, deu-lhe a singularidade própria das indústrias de experimentação, de tentativa e de procura de novas formas que marcou a evolução histórica e artística do tapete de Arraiolos até ao seu crepúsculo, tal com aconteceu com grande parte das artes ornamentais portuguesas.

Por fim, voltamos ao que nos moveu desde o início deste estudo, o contributo que as questões abordadas ao longo desta dissertação podem dar à musealização do tapete de Arraiolos e mais especificamente ao Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos. Constituindo-se este projecto como uma forma de salvaguarda, estudo e divulgação do tapete de Arraiolos, consideramos que o presente estudo e todos os que se debruçam sobre estas temáticas associadas à procura de um melhor conhecimento sobre o bordado arraiolense são, desde logo, um contributo museológico e museográfico, que deve ser levado em conta e que deverá ter influência nos procedimentos museológicos da instituição.

É obrigação ética e moral de todos os museus e instituições de cariz museológico ter o estudo e investigação contínuos sobre as temáticas relativas à sua existência. Um museu que abre as portas e não investiga, não dá continuidade a uma política com vista à educação e esclarecimento do visitante sobre os assuntos em exposição, não é mais que

uma mera mostra de peças alusivas a um determinado tema. Por isso, decidimos inserir no título desta dissertação a palavra contributo, porque qualquer estudo, independentemente da sua qualidade científica, será sempre uma achega para que as discussões se mantenham abertas e vivas. Só dessa forma será possível evoluir e atingir-se níveis mais elevados de conhecimento.

Serve este discurso, para que, no caso específico do Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos, esta dissertação seja assumida como um pequeno contributo para a continuação do estudo e investigação sobre as origens históricas e decorativas do bordado de Arraiolos. Mas também para a política de incorporação de peças da instituição, em que consideramos ter toda a lógica que, se possível, sejam incorporados algumas tipologias de tapetes orientais aqui enunciadas e que consideramos terem tido influência decorativa sobre os desenhos dos tapetes de Arraiolos. Tal como as exposições a organizar e o sector educativo devem dar um especial destaque à temática dos tapetes orientais que, de alguma maneira, foram o ponto de partida para o início desta valiosa indústria e que, lado a lado com assuntos relacionados com os tapetes arraiolenses, como são as técnicas de lavagem e preparação das lãs, o tingimento ou as evoluções decorativas e materiais que se processaram ao longo dos anos, devem ser um importante objecto de estudo e divulgação para que se concretize uma cada vez melhor mensagem para fornecer ao visitante, o que, no fundo, deve ser o objectivo primordial de todas as instituições museológicas.

Agora, mais especificamente, tentaremos explicar em que medida o presente estudo poderá contribuir para a definição de algumas práticas museológicas e museográficas a adoptar no Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos.

Como se demonstrou neste estudo, a temática dos bordados arraiolenses vai muito além dos tapetes de Arraiolos existentes e dos objectos e técnicas utilizadas na sua produção. Por se tratar de uma arte que revela grande heterogeneidade no que se refere às suas fontes de influência, que vão desde os tapetes orientais que chegaram a Portugal nos séculos XV e XVI que aqui identificámos, até a painéis azulejares ou colchas indo-portuguesas, artes também influenciadas pelo profícuo intercâmbio artístico que Portugal desenvolveu com o Oriente, consideramos que numa instituição museológica que se propõe pugnar pelo conhecimento e divulgação do tapete de Arraiolos, seja indispensável a incorporação de outros objectos como os atrás referidos, já que, para além do óbvio enriquecimento que trariam à colecção, seriam determinantes para

melhor se explicar ao visitante as origens decorativas e o contexto histórico em que terão surgido os tapetes de Arraiolos.

Tal como temos vindo a referir ao longo desta dissertação, só pelo facto de nos termos proposto a estudar e investigar um tema específico do tapete de Arraiolos, estamos, desde logo a contribuir para o processo museológico do Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos. No caso específico desta dissertação, para além das conclusões de ordem histórica e artística a que chegámos, pensamos ter também contribuído para o melhoramento do processo de inventário dos objectos a incorporar, nomeadamente os exemplares do bordado arraiolense, e explicamos porquê. Para além dos normais campos de preenchimento das fichas de inventário como a descrição, o tipo de incorporação, as medidas, os materiais, o estado de conservação e demais campos indispensáveis numa ficha de inventário referente a objectos têxteis, achamos que devemos acrescentar um campo denominado de “influências”. Nesse campo de preenchimento deverá ser descrita a influência, quando exista, da estrutura decorativa, do desenho ou de motivos decorativos presentes nesses tapetes em que seja possível invocar a tendência artística ou exemplares artísticos de determinada arte pré-existente que se julga terem sido a inspiração ou modelo utilizado para produzir o objecto que estamos a inventariar.

Ainda no que se refere à inventariação, no Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos, as “Normas de Inventário de Artes Decorativas” e as “Normas de Inventário de Têxteis” publicadas pelo extinto Instituto Português de Museus, actual Instituto dos Museus e da Conservação, são uma referência e importantes documentos de trabalho, no entanto, não optámos pela aquisição do programa de inventário informático MATRIZ, mas sim pelo software INARTE, fornecido pela empresa Sistemas do Futuro, já que, para além de também seguir os cânones recomendados pela museologia internacional, apresenta um tipo de agilização e funcionalidades mais adequadas às especificidades de inventariação de objectos museológicos, de que é exemplo o referido campo de preenchimento designado de “Influência”.

Pretendendo-se que a temática e as conclusões desta dissertação influam sobre a política de incorporação, estudo, investigação e inventariação da instituição museológica em causa, torna-se óbvio que as exposições a organizar, os respectivos catálogos, e o modo escolhido para interpretar museograficamente não deixarão de contemplar alguns assuntos abordados nesta dissertação: as origens da produção de tapetes de Arraiolos, a influência oriental nos seus exemplares mais antigos, a distinção dos motivos

decorativos pela sua origem, simbologia oriental e aplicação no tapete de Arraiolos e, por fim, a sua evolução historiográfica.

Por último, referimo-nos ao sector educativo da instituição e à influência que as conclusões desta dissertação poderão ter na definição das suas metodologias de actuação. No fundo, o sector educativo tem a missão de filtrar a informação existente e definir a mensagem a adoptar para cada um dos tipos de público. A heterogeneidade do tapete de Arraiolos e a eminente influência oriental presente nos exemplares mais antigos deve ser incluída nas estratégias educativas adequadas aos diferentes públicos. As crianças, os jovens, os adultos e os seniores devem receber dos técnicos da instituição informação alusiva aos diferentes temas referidos de uma forma consentânea com as suas características e interesses. O Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos deve estudar e investigar e depois preparar as temáticas e os assuntos da forma que mais se adequa aos vários públicos-alvo seja por meio de interactividade, catálogos, visitas guiadas ou eventuais projectos educativos específicos.

É pelas razões aqui invocadas que temos a pretensão de que a presente dissertação subordinada ao estudo das origens e influências orientais no tapete de Arraiolos, se torne num contributo para a sua musealização.

Bibliografia e fontes

AAVV – *A Bellini case study: authenticating an anatolian carpet at LCMA* In *Hali*, n.º 154 (Dez. 2007 – Fev. 2008). Londres: Hali, 2008.

AAVV – *A cor dos tapetes* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

AAVV – *Artesanato – Tradição versus Inovação: contributos do tapete de Arraiolos*. Arraiolos: Associação O Monte, 2001.

ALVIM, Thomas – *Indústrias regionais tradicionalistas: Tapeçaria de Arraiolos*. Santos: [s.e.], 1927.

ATES, Mehmet – *Turkish carpets: the language of motifs and symbols*. Istambul: M. A., 1993.

AZADI, Siawosch U. - *An archaic turkmen carpet* In *Hali*, n.º 130 (Set. - Out. 2003). Londres: Hali, 2003.

BARATA, Filipe Manuel Miranda Themudo – *Navegação, comércio e relações políticas: os portugueses no Mediterrâneo Ocidental (1385-1466)*. Tomos I e II. Dissertação de Doutoramento em História Económica e Social Medieval pela Universidade de Évora. Évora: Universidade de Évora, 1994.

BASTOS, Celina – *Da utilidade do tapete: objecto e imagem (séculos XVI e XVII)* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

BECKFORD, William – *A Corte da Rainha D. Maria I: correspondência de William Beckford*. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, 1901.

BENNET, Ian – *Tapetes Orientais: manual de identificação*. 2.^a edição. Rio de Janeiro: Jolan, 1986.

BETHENCOURT, Francisco – *A Formação do Império (1415-1570)*, volume I de *História da Expansão Portuguesa*, dir. por Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.

BOXER, C. R. – *O Império Marítimo Português (1415-1825)*. Lisboa: Edições 70, 2001.

BRONIMANN, Andre – *Esplendor de las alfombras de Oriente*. Barcelona: R. Torres, 1977.

CALATCHI, Robert de – *Tapis d'Orient: histoire, esthétique, symbolisme*. Fribourg: Office du Livre, 1967.

CAMPANA, Michele – *Oriental carpets*. Londres: aul Hamlyn, 1969.

CHAUDHURI, Kirti – *A Formação do Império (1415-1570)*, volume I de *História da Expansão Portuguesa*, dir. por Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.

CHEVALIER, Jean; Alain Gheerbrant – *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa: Teorema, 1994.

COHEN, Steven – *Flores e animais* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

COHEN, Steven – *Pérsia ou Índia?: a relação entre as duas tradições de tecelagem* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

COHEN, Steven – *Safavid and Mughal carpets in the Gulbenkian Museum* In *Hali*, n.º 114 (Jan. - Fev. 2001). Londres: Hali, 2001.

CON, J. M. - *Carpets from the Orient*. Londres: Merlin Press, 1966.

CONSTABLE, Olivia Remie – *Comercio y comerciantes en la España musulmana: la reordenación comercial de la Península Ibérica del 900 al 1500*. Barcelona: Ediciones Omega, 1997.

COOK, Thomas D.; Sumru Belger Krody – *A persian puzzle* In *Hali*, n.º 131 (Nov. - Dez. 2003). Londres: *Hali*, 2003.

COSTA, João Paulo Oliveira e - *Presença portuguesa na Ásia* In *Presença Portuguesa na Ásia: testemunhos, memória, coleccionismo*, coord. por João Calvão. Lisboa: Museu do Oriente, 2008.

CURATOLA, Giovanni – *Oriental carpets*. Londres: Souvenir Press, 1983.

DESTERRO, Maria Teresa – *O tapete na obra pictórica de Francisco de Campos* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

DESWARTE, Sylvie – *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da Arte*. Lisboa: DÍfel / CNCDP, 1992.

DIAS, Pedro – *Arte Indo-portuguesa: capítulos da história*. Coimbra: Almedina, 2004.

DILLEY, Arthur Urbane – *Oriental rugs and carpets: a comprehensive study*. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1959.

DOMINGUES, Francisco Contente - – *A Formação do Império (1415-1570)*, volume I de *História da Expansão Portuguesa*, dir. por Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri. Lisboa. Círculo de Leitores, 1997.

ERDMANN, Kurt – *Seven hundred years of Oriental carpets*. Londres: Faber and Faber, 1970.

ETTINGHAUSEN, Richard – *Persian Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Exposição de tapetes de Arraiolos. Lisboa: Libanio da Silva, 1917.

FARNHAM, Thomas J. - *From Lessing to Ettinghausen: the first century of safavid carpet studies* In *Hali*, n.º 154 (Dez. 2007 – Dez. 2008). Londres: Hali, 2008.

FERREIRA, Ana Maria – *A importação e o comércio têxtil em Portugal no século XV (1385 a 1481)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

FONSECA, Jorge – *Tapetes de Arraiolos: novos elementos para a sua história* In *Almansor*, n.º 13, 1995-1996. Montemor-o-Novo: Câmara Municipal de Arraiolos, 1996.

FORD, P. R. J. - *El gran libro de las alfombras de Oriente: diseños, motivos y simbolos tradicionales*. Barcelona: Edunsa, 1993.

FORMENTON, Fabio – *Oriental rugs and carpets*. Londres: Paul Hamlyn, 1982.

FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Volume I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966.

GILLES, Roland – *O céu num tapete* In *Espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (sécs. XV a XX)*, coord. por Jöelle Lemaistre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

HALLETT, Jessica – *Estrelas e rodas* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

HALLETT, Jessica – *Geometria infinita* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

HALLETT, Jessica – *Inventário de representação de tapetes na pintura portuguesa* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

HALLETT, Jessica – *Jardins encantados* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

HALLETT, Jessica – *O rouxinol e a rosa: a imagética do amor na arte persa e portuguesa* In *Oriente*, n.º 4 (Dez. 2002), dir. por João de Deus Ramos. Lisboa: Fundação Oriente, 2002.

HALLETT, Jessica – *O Tapete Oriental* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

HALLETT, Jessica – *Palmetas e núvens* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

HALLETT, Jessica – *Tapete, pintura, documento: o Tapete Oriental em Portugal* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

HALLETT, Jessica – *Tapetes Orientais e Ocidentais: intercâmbios artísticos peninsulares no século XVI* In *O largo tempo do Renascimento: arte, propaganda e poder*, ed. por Vitor Serrão. Lisboa: Caleidoscópio, 2005.

HALLETT, Jessica; Steven Cohen; Teresa Pacheco Pereira – *Inventário de tapetes em coleções nacionais* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-*

XVIII), coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

HALLETT, Jessica; Teresa Pacheco Pereira – *The queen's list* In *Hali*, v. 152 (Verão de 2007). Londres: Hali, 2007.

HARRIS, Nathaniel – *Rugs and carpets of the Orient*. Londres: Paul Hamlyn, 1977.

HARVEY, Janet – *Traditional textiles of Central Asia*. Londres: Thames and Hudson, 1997.

HUBEL, Reinhard G. - *The book of carpets*. Londres, Barrie & Jenkins, 1971.

KLOSE, Christine – *Khorasan shrub carpets* In *Hali*, n.º 125 (Nov. - Dez. 2002). Londres: *Hali*, 2002.

KLOSE, Christine – *The turkish forked-leaf border* In *Hali*, n.º 123 (Jul. – Ago. 2002). Londres: Hali, 2002.

KRÖGER, Jens – Paris – Berlim – Lisboa: alguns tapetes e exposições de tapetes no fim do século XIX e no início do século XX In *Espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (Sécs. XV a XX)*, coord. Jöelle Lemaistre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LACLOTTE, Michel (dir.) – *Dicionário temático Larousse: grandes pintores*. Volume I. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

LACLOTTE, Michel (dir.) – *Dicionário temático Larousse: grandes pintores*. Volume II. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

LEITE, Maria Fernanda Passos – *Tapetes de Arraiolos* In *catálogo de Exposição de Artes Decorativas Portuguesas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979.

LEITE, Maria Fernanda Passos – *The Gulbenkian Museum In Hali*, n.º 114 (Jan. - Fev. 2001). Londres: Hali, 2001.

LEITE, Maria Fernanda Passos – *Um tapete de Índia Mogol da Coleção Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1999.

LEMAISTRE, Jöelle – *O tapete do Oriente no espelho do Ocidente In Espelhos do Paraíso: tapetes do mundo islâmico (sécs. XV-XX)*, coord. Jöelle Lemaistre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LOPES, Bruno – *Contributos para a história dos tapetes de Arraiolos*. Lisboa: Apenas Livros; Terramar, 2009.

MAGALHÃES, Joaquim Romero – *A Formação do Império (1415-1570)*, volume I de *História da Expansão Portuguesa*, dir. por Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri. Lisboa. Círculo de Leitores, 1997.

MAKTABI, Hadi – *Lost & found: the missing history of persian carpets In Hali*, n.º 153, Outubro de 2007. Londres: Hali, 2007.

MARIN, Jose Luis Morales y – *Diccionario de Iconologia y simbologia*. Madrid: Taurus, 1986.

MARQUES, Rita Carvalho Teixeira de Oliveira – *A História e técnica dos Tapetes de Arraiolos: estudo dos tapetes T 763 e T 764 (Museu Nacional Machado de Castro)*. Dissertação apresentada na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa para obtenção de grau de Mestre em Conservação e Restauro. Lisboa: UNL, 2007.

MATOS, Luís (ed.) - *Das relações entre Portugal e a Pérsia (1500-1578)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

MATOS, Luís Jorge Semedo de – *A Formação do Império (1415-1570)*, volume I de *História da Expansão Portuguesa*, dir. por Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri. Lisboa. Círculo de Leitores, 1997.

MELO, Maria Helena Maia e – *Tapetes e tecidos da Pérsia e da Turquia* In *Colóquio: Revista de Artes e Letras* (dir. por Reynaldo dos Santos; Hernâni Cidade e Bernardo Marques), n.º 2, Março de 1959. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1959.

MENDONÇA, Maria José – *As artes Decorativas: Tapetes de Arraiolos* In *Arte Portuguesa* (vol. I, dir. por João Barreira). Lisboa: Edições Excelsior, 1951.

MILLS, John – *Carpets in pictures* In *Themes and painters in the National Gallery*, II série, n.º 1, 1975.. Londres: National Gallery, 1975.

MILLS, John – *Portugal and the Oriental carpet* In *Hali*, n.º 154, (Dez. 2007 – Fev. 2008). Londres: Hali, 2008.

MOYA, José Luis Barrio – *Alfombras de Cuenca de los siglos XVII y XVIII* In *Cuenca*, n. 14-15, 1978-1979.

O'BANNON, George W. - *The turkoman carpet*. Londres: Duckworth, 1974.

OLIVEIRA, Fernando Baptista de – *História e técnica dos Tapetes de Arraiolos*. Lisboa: Sociedade Astória, 1973.

PEREIRA, Fernando António Baptista – *A Arte portuguesa da época dos Descobrimentos*. Lisboa: CTT, 1996.

PEREIRA, Fernando António Baptista – *Presença portuguesa na Ásia* In *Presença Portuguesa na Ásia: testemunhos, memória, colecionismo*, coord. por João Calvão. Lisboa: Museu do Oriente, 2008.

PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*. Volume II. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

PEREIRA, Teresa Pacheco – *A colecção e a exposição* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

PEREIRA, Teresa Pacheco – *Tapetes de Arrayolos*. Edição comemorativa do 4.º aniversário do Fundo VIP. Lisboa: Fundo VIP, 1991.

PESSANHA, José – *Tapetes de Arrayolos*. Separata da Revista *Archeólogo Português*, vol. XI, n.ºs 5 a 8, Maio-Agosto de 1906. Lisboa: Imprensa Nacional, 1906.

PESSANHA, Sebastião – *Tapetes de Arrayolos*. Lisboa: Typographia do Anuário Commercial, 1917.

POLO, Marco – *As viagens de Marco Polo*. Lisboa: Publicações Europa-América, [s.d.].

Portugal e a Pérsia. Catálogo e Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

REUBEN, David M. - *Tekke main carpets* In *Hali*, n.º 145 (Mar. - Abr. 2006). Londres: Hali, 2006.

RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha – *Memórias da villa de Arrayollos*. Parte II. Arraiolos: Câmara Municipal de Arraiolos, 1985.

RODRIGUES, António Simões (coord.) – *História de Portugal em datas*. 3.ª edição. Lisboa: Temas & Debates, 2000.

RODRIGUES, Dalila – *A Pintura no período Manuelino* In *História de Arte Portuguesa* (vol. II, dir. por Paulo Pereira). Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

ROSTOV, Charles I.; Jia Guanyan – *Chinese carpets*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1983.

SANTOS, Reynaldo dos – *Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito*. Vol. III. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970.

SANTOS , Reynaldo dos – *Os tapetes de Arraiolos e a sua origem persa* In *Colóquio: Revista de Artes e Letras* (dir. por Reynaldo dos Santos; Hernâni Cidade e Bernardo Marques), n.º 2, Março de 1959. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1959.

SERRÃO, Joel; A. H. de Oliveira Marques (dir.) – *A Expansão Quatrocentista*, volume II de *Nova História da Expansão Portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

SERRÃO, Vítor – *A representação do tapete na pintura portuguesa (1550-1700)* In *O Tapete Oriental em Portugal: tapete e pintura (séculos XV-XVIII)*, coord. por Jessica Hallett e Teresa Pacheco Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

Tapetes portugueses de Arraiolos. Catálogo de Exposição. Lisboa: Crédito Predial Português / Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

THOMPSON, Jon – *Early safavid carpets and textiles* In *Hunt for Paradise: Court arts of safavid Iran (1501-1576)*. Londres: Thames and Hudson, 2003.

THORAVAL, Yves – *Dicionário temático Larousse: civilização muçulmana*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Indústrias portuguesas*. Organização e prefácio de Maria Teresa Pereira Viana. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1983.

VITERBO, Sousa – *Artes e Artistas em Portugal: contribuições para a história das artes industriais portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.

VITERBO, Sousa – *Artes industriais portuguesas: a tapeçaria*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1902.

VITERBO, Sousa – *Viagens da Índia a Portugal por terra e vice-versa: resenha histórica e documental*. Coimbra: Typographia da Universidade de Coimbra, 1898.

WALKER, Daniel – *A safavid silk kilim* In *Hali*, n.º 145 (Mar. - Abr. 2006). Londres: Hali, 2006.

WALKER, Daniel – *Carpets of Khorasan* In *Hali*, n.º 149 (Nov – Dez. 2006). Londres: Hali, 2006.

WALKER, Daniel – *Flowers underfoot: indian carpets of the Mugal Era*. Londres: Thames and Hudson, 1997.

Periódicos

O Povo de Arraiolos:

1 de Outubro de 1916

15 de Outubro de 1916

5 de Novembro de 1916

3 de Dezembro de 1916

8 de Março de 1917

O Arraiolense:

21 de Março de 1936

Brados do Alentejo:

28 de Janeiro de 1940, Ano 10, n.º 471

Webgrafia

- www.algosobre.com.br
- www.artmaya.com.br
- www.ask.com
- www.azerbeijanrugs.com
- www.beautifulmosques.com
- www.bgavetas.blogspot.com
- www.brasita.com.br
- www.carpetencyclopedia.com
- www.cct.portodigital.pt
- www.cevatkanig.com
- www.contemporarywoolarearugs.com
- www.discoverislamicart.org
- www.electricgallery.co.uk
- www.enleiodecores.wordpress.com
- www.flickr.com
- www.lapintapetes.blogspot.com
- www.mapas-asia.com
- www.mapa.owje.com
- www.matriznet.imc-ip.pt
- www.metmuseum.org
- www.mnarteantiga-ipmuseus.pt
- www.museu.gulbenkian.pt
- www.nationalgallery.org.uk
- www.oronoz.com
- www.persiancarpetguide.com
- www.spongobongo.com
- www.turkotek.com
- www.vam.ac.uk
- www.wga.hu
- www.wordpress.com
- www.wwnorton.com

Índice Remissivo

Índice de Autores

- Almeida, Fialho de – 12
- Ates, Mehmet - 97
- Barata, Filipe Themudo – 55
- Barros, Maria Filomena Lopes de – 80
- Beattie, May H. – 22
- Beckford, William – 12
- Bethencourt, Francisco – 62
- Bode, Wilhelm – 21, 26
- Boxer, Charles C. – 58, 59
- Bronimann, Andre – 44
- Cohen, Steven- 135
- Constable, Olivia Remie – 54
- Dias, Pedro – 62, 63
- Dilley, Arthur Urbane – 47
- Erdmann, Kurt – 21
- Fonseca, Jorge – 2, 14, 76
- Formenton, Fabio – 16, 20
- França, José Augusto – 8
- Gilles, Roland - 27
- Gomes, Dordio – 4, 5, 9
- Hallett, Jessica – 61, 68, 75, 85, 86, 94, 95, 126, 127
- Hubel, Reinhardt G. - 17
- Leite, Fernanda Passos – 1, 2, 14, 77, 90
- Lemaistre, Jöelle – 70
- Lessing, Julius – 21, 70, 72
- Mendonça, Maria José – 8, 13, 77, 88, 90, 108, 113, 126, 127
- Moreno, Gomez- 4
- Oliveira, Fernando Baptista de – 5, 14, 77, 78, 81, 85, 86, 87, 92, 93, 135
- Ortigão, Ramalho – 12

Pereira, Teresa Pacheco – 14, 52, 68, 93, 94, 126
Pessanha, José – 10, 13
Pessanha, Sebastião – 4, 6, 7, 13, 76, 77, 86, 91, 126
Pope, Arthur Upham – 21
Santos, Reynaldo dos – 13, 14, 84, 85, 91, 92
Viterbo, Sousa – 9, 12, 14, 77, 78, 79
Walker, Daniel - 135

Índice de Pintores

Afonso, Jorge – 75
Bellini, Giovanni – 36
Bordone, Paris – 38
Buonaccorso, Niccolá di – 71
Campos, Francisco de – 75
Carlos, Frei – 72, 75
Contreiras, Diogo – 72, 75
Eyck, Jan Van – 71
Fernandes, Garcia – 75
Figueiredo, Cristóvão de – 75
Gomes, Dordio – 4, 5, 9
Holbein, Hans – 37, 72
Lopes, Gregório – 72, 73, 75
Lotto, Lorenzo – 37, 73
Lourinhã, Mestre da - 75
Memling, Hans – 71
Fernandes, Vasco - 75
Vaz, António – 75
Vaz, Gaspar - 75

Índice de Personalidades

Abbas I (Xá) – 24, 29, 30, 41, 61, 115, 129

Adolf Hitler – 105

Afonso V (D.) - 79

Afonso de Albuquerque – 58, 60

Afonso Henriques (D.) – 54

Akbar (Xá) – 40, 41, 46

Anselmo Braamcamp Freire – 9, 10

António José Silva – 12

Babur (Xá) – 41

Beatriz (D.) – 64, 65

Carlos II (D.) – 64

Confúcio – 50

Czartoryski – 30

David – 63

Donatello – 63

Duarte (D.) – 79, 80

Duarte Barbosa – 40

Fernão Gomes de Lemos – 58

Francisco de Almeida – 58

Genghis Khan – 18, 24, 41, 47, 103

Ghazan Khan – 18, 24

Griaznov – 16

Hamayun (Xá) – 41

Henrique VIII - 71

Henrique de Sá Nogueira – 10

Homero – 16

Ismael (Xá) – 58

Jahan (Xá) - 43

João I (D.) – 79

João II (D.) – 79, 80

João III (D.) – 65, 74

Jorge Álvares – 62

José Queiroz – 9
Khosro I – 23
Kublai Khan – 47
Lorenzo di Médicis – 63
Manuel I (D.) – 56, 57, 58, 64, 77, 78, 80
Maomé II - 34
Marco Polo – 47
Maria (D.) – 64
Maria Paula Rocha – 9
Mariana Emília Leitão – 9
Po Chu-I - 47
Rudenko – 16, 17
Tamerlão – 41
Teodósio I (D.) – 67, 74
Thamasp (Xá) – 28, 29, 41
Tomé Pires - 62
Uzum Hasan – 27
Vasco da Gama – 57, 63, 64

Índice de Instituições

- Academia de Veneza – 38
- Arquivo Municipal de Arraiolos – 2, 76
- Berlim Trade Museum – 21
- Casa da Índia – 65
- Casa Pia de Évora – 10
- Catedral de Astorga – 4
- Câmara Municipal de Lisboa – 10
- Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos – 137, 138
- Convento de Santa Clara (Coimbra) – 68
- Convento de Santa Helena do Calvário (Évora) – 92, 136
- Convento do Carmo (Lisboa) – 10
- Convento do Paraíso (Évora) – 127, 128
- Convento Novo (Évora) – 10
- Evkaf Islamic Museum (Istambul) – 35
- Fundação Calouste Gulbenkian – 81, 87, 93
- Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva – 132
- Mosteiro do Lorvão – 133
- Mosteiro Madre de Deus (Lisboa) – 68, 114, 126
- Museu Calouste Gulbenkian – 14
- Museu de Arte e Indústria de Viena - 106
- Museu de Arte Islâmica de Berlim – 37
- Museu de Artes Decorativas de Paris – 99, 127
- Museu Hermitage (São Petersburgo) – 16
- Museu Municipal de Portalegre - 119
- Museu Nacional de Arte Antiga – 10, 14, 68, 77, 89, 93, 94, 104, 105, 106, 114, 126, 127, 128, 133, 136
- Museu Nacional Machado de Castro – 1, 68, 77, 89, 133
- Museu dos Patudos – 1, 106
- National Gallery – 73
- Partido Nacional Socialista (Partido Nazi) - 105
- Real Junta do Comércio – 8
- Revista “Archeólogo Portuguez” - 10

Revista “Terra Portuguesa” – 10
Sé Catedral de Coimbra – 2
Teatro do Bairro Alto - 12
Universidade Nova de Lisboa - 1
Victoria & Albert Museum – 27, 118

Índice Geográfico

Afeganistão – 109, 121
Agra – 41, 68, 125
Alcaraz – 88, 89, 122
Alentejo – 54, 77, 83
Alexandria - 60
Algarve - 54
Anatólia – 18, 32, 36, 38, 39, 56, 64, 65, 67, 71, 86, 94, 99, 111
Antuérpia – 60
Arábia – 58
Arraiolos – 2, 3, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 76, 77, 81, 82, 83, 88, 91, 92, 121
África (Norte de) – 77, 78, 81, 122, 124
Ásia – 5, 15, 17, 18, 20, 23, 32, 48, 49, 50, 53, 121, 126, 134
Beishehir – 33, 35
Bergama – 37
Bizâncio – 57
Bragança – 67
Bruges – 55
Cabo da Boa Esperança – 57, 59
Cairo – 39
Calcutá – 60
Cantão – 62
Castela – 64, 65, 67, 80, 81, 82, 85, 86, 122, 123
Caxemira - 42
Cazaquistão – 15
Cáucaso – 15, 23, 101, 121
China – 15, 18, 47, 48, 49, 50, 61, 62, 105, 108, 113, 116, 137
Cítia – 17
Coimbra – 133
Córdova – 54
Cuenca – 89, 93, 122, 123
Decão – 44, 68, 75
Egipto – 16, 39

Espanha – 54, 64, 77, 78, 122, 124
Estepe Pontico-Cáspia – 17
Europa – 15, 21, 30, 32, 33, 37, 43, 44, 45, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 70, 71, 86, 122, 124, 125, 129, 130, 137
Évora – 127, 128, 136
Flandres – 53
França – 55
Goa – 59, 60, 68
Golfo Pérsico – 59
Grécia – 16, 55
Hamadan – 23
Herat – 27, 28, 29, 42, 43, 44, 45, 61, 66, 100, 101, 107, 108, 109, 113, 115, 120, 125, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136
Himalaias – 42
Indonésia - 58
Inglaterra – 55, 71
Iraque - 121
Irão – 17, 23, 24, 31, 57, 58, 59, 68, 101
Isphahan – 24, 28, 29, 30, 61, 92, 101, 108, 109, 113, 117, 120, 125, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136
Índia – 15, 23, 30, 31, 40, 41, 43, 44, 45, 47, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 73, 74, 75, 100, 102, 106, 107, 108, 113, 115, 116, 119, 125, 127
Itália – 53, 63, 71
Jahangir – 41, 46, 125
Japão – 47
Joshagan – 30, 107
Kashan – 24, 27, 28, 30, 61, 109, 115, 125, 131, 132
Khorasan – 31
Kirman – 24, 27, 30, 107, 115, 117, 119, 125
Konya – 24, 33, 35
Kuang-Tung – 62
Kula – 102
Kusinara - 51
Lahore – 41, 125

Letur – 122, 123
Lille - 55
Lisboa – 10, 12, 60, 65, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 114, 122, 125, 126
Londres – 10, 73
Macau – 62
Mar Cáspio - 15
Mar Negro – 15
Marrocos - 80
Marselha – 55
Mediterrâneo – 63
Mesopotâmia – 16
Médio Oriente – 19
Mongólia - 16
Montanhas Altai – 16
Ning-hsai – 48
Ormuz – 30, 57, 58, 59
Paquistão - 121
Península Ibérica – 3, 54, 81, 86, 124
Península Itálica – 123
Pequim – 48, 62
Pérsia – 15, 19, 23, 24, 25, 27, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 58, 89, 92, 93, 100, 102, 106, 116, 117, 119, 125, 132, 133, 135
Polónia - 30
Portugal – 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 82, 83, 86, 89, 90, 94, 95, 122, 123, 124, 125, 127, 129, 132, 133, 135, 137
Quios / “Xio” – 55, 56, 67
Rússia - 17
Suécia - 36
Tabriz – 24, 27, 41, 109, 125
Tamão - 62
Tiensin – 48
Turquemenistão - 15
Turquestão - 15

Turquia – 15, 19, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 55, 56, 63, 68, 86, 93, 95, 99, 100, 101, 102,
106, 111, 119, 125, 127, 128

Ushak – 34, 37, 39, 56, 68, 125, 127

Uzbequistão – 15

Valência - 93

Veneza – 33, 55, 56, 57, 60, 61, 63, 71, 73, 122

Yazd – 24

Índice de Tipologias de Tapetes

- Animais (Tapetes de) – 21, 26, 28, 101, 110, 118, 129, 130, 131, 132
- Caça (Tapetes de) – 21, 26, 28, 29, 46, 66, 101, 103, 108, 110, 113, 120, 129, 130, 131, 132
- Desenho pictórico (Tapetes de) – 45
- Estilo Corte (Tapetes) – 39
- Estilo floral indiano (Tapetes de) – 45, 108, 136
- Holbein (Tapetes) – 21, 34, 37, 38, 56, 64, 65, 70, 72, 95, 114, 123, 127, 128
- Indo-Persas / de Estilo Persa (Tapetes) – 44, 45, 61, 66, 68, 75, 100, 107, 108, 109, 113, 115, 135, 136
- Jardim de padrão floral (Tapetes) – 21, 26, 28, 29, 107, 129, 130, 132, 133, 135
- Lotto / Ushak com arabescos (Tapetes) – 21, 34, 37, 38, 56, 64, 72, 73, 94, 95, 100, 115, 123, 127
- Marby (Tapetes) – 36, 102, 106
- Medalhão (Tapetes de) – 20, 21, 26, 27, 28, 61, 102, 108, 113, 115, 116, 117, 129, 130
- Ming (Tapetes) – 29, 47, 49, 105, 106, 112, 116, 119, 121
- Oração / Bellini (Tapetes de) – 20, 36, 56, 64, 102, 113
- Padrão de bichos (Tapetes de) – 13, 88, 89, 101, 103, 107, 110, 120, 130, 131, 132
- Padrão de rosetões (Tapetes de) – 13, 88, 89
- Padrão fantástico-animal /desenho de grotescos (Tapetes de) – 45, 106, 119, 136
- Padrão floral (Tapetes de) – 13, 88, 89, 109
- Padrão geométrico (Tapetes de) – 13, 88, 126
- Padrão oriental (Tapetes de) – 13, 88, 89, 108, 113
- Polacos / Xá Abbas (Tapetes) – 26, 30, 115
- Portugueses (Tapetes) – 21, 27, 30
- Seljúcidas (Tapetes) – 33, 35, 111, 127, 128
- Ushak de estrelas (Tapetes) – 38, 113, 127
- Ushak com pássaros (Tapetes) – 39, 117
- Ushak de medalhões (Tapetes) – 38, 95
- Vasos (Tapetes de) – 20, 21, 26, 29, 107, 115, 117, 119

Índice de Motivos Decorativos

- Alcachofra – 92
- Arabesco – 20, 26, 27, 28, 30, 37, 87, 92, 100, 115, 123
- Águia bicéfala – 99, 127, 131, 132
- Boteh – 44
- Cão – 28, 49, 91, 101
- Cipreste – 87, 102
- Cobra – 91, 118
- Coelho – 91
- Corsa – 92, 103
- Cravo – 104, 119
- Crisântemo – 49
- Cruz suástica – 49, 88, 105, 114, 126
- Dragão – 36, 49, 102, 106
- Estrela – 27, 35, 37, 80, 85, 86, 114, 123, 131
- Fénix – 36, 49, 102, 106
- Flor-de-lis – 87, 107
- Flor-de-lótus – 27, 47, 49, 50, 51, 61, 87, 92, 108, 109, 113, 132
- Gul – 35, 114
- Herati – 44, 87, 92, 109, 111, 128, 134, 135
- Íris – 135
- Leão – 28, 49, 74, 110
- Lebre - 28
- Leopardo – 28
- Losango – 109, 111
- Narciso – 49, 112
- Nuvem – 26, 27, 44, 47, 49, 61, 87, 92, 108, 109, 113, 132, 133
- Octógono – 36, 37, 80, 85, 86, 102, 105, 114, 123, 126, 131
- Palmeta – 28, 29, 30, 43, 45, 61, 87, 92, 108, 109, 113, 115, 128, 131, 132, 133
- Peónia – 27, 116
- Pêssego - 49
- Romã – 92, 104
- Rosácea - 93
- Roseta – 47, 89, 109, 112, 117, 135

Serpente - 118

Tigre – 91

Vaso – 29, 51, 104, 119

Veado – 17, 28, 49, 91, 103, 120, 131