

# Os Têxteis Bordados Sino-Portugueses do Victoria & Albert Museum

MARIA JOÃO PACHECO FERREIRA\*



## INTRODUÇÃO

No quadro do vastíssimo e diversificado acervo que integra o espólio do Victoria & Albert Museum, em Londres, merece-nos atenção no presente texto a sua colecção de peças bordadas chinesas destinadas ao mercado de exportação, em concreto o português, as quais, que tenhamos conhecimento e até à data, nunca mereceram particular atenção em termos de estudos individuais e, muito menos, enquanto conjunto.

Trata-se de uma produção cujo início e desenvolvimento terá, muito provavelmente, coincidido com a retoma oficial das relações entre Portugal e a China por volta de 1554, após três décadas de interregno e de mal-entendidos, e com a fixação, três anos mais tarde, de uma colónia portuguesa em Macau a qual permaneceu autónoma, do ponto de vista administrativo, até 1999.

Não obstante as diferenças de mentalidade e dos modos vivenciais que caracterizavam as duas nações, depressa se desenvolveram condições propícias ao eclodir de um relacionamento que visava ir de encontro às respectivas motivações, sendo que destas constava, da parte lusitana, o seu envolvimento no comércio das mercadorias locais, concretamente, da produção têxtil chinesa, cuja matéria-prima de referência era a seda. A criação de uma imagem mítica desde a Antiguidade clássica em torno da seda chinesa e o confronto directo dos portugueses (desde a conquista de Malaca em 1511) com esta produção particularmente exótica, requintada e, sobretudo, rentável face à extraordinária influência que a arte e cultura do Celeste Império exerciam nas comunidades adjacentes e na generalidade dos locais do globo onde chegava ou dela se tinha notícia, tornava-a num dos mais apetecidos e distintos artigos a circular pelo antigo espaço lusófono, ou sob a forma de fio ou já transformada em tecidos e peças têxteis.

Por outro lado, a liderança portuguesa do Oriente até ao final do século XVI e o conseqüente controle das principais rotas de transacção ali estabelecidas bem como o estatuto de quase exclusividade de que os lusitanos, ainda no início do século XVII, beneficiavam no seu relacionamento com a China – facultando-lhes

\* Licenciada em Artes Decorativas Portuguesas (1994), concluiu em 2002 o Mestrado em História da Arte. Tem como área de investigação a produção têxtil bordada chinesa destinada à exportação e prepara actualmente o seu doutoramento na qualidade de bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

*Graduate in Portuguese Decorative Arts (1994), MA in Art History (2002). Currently researching a Ph.D. on Chinese embroidered textiles for export as a scholarship from the Portuguese Foundation for Science and Technology.*

o acesso e a participação na feira anual de Cantão (o mais importante evento comercial de todo o Celeste Império) – faziam deles os principais interlocutores para a sua comercialização. Cientes desse protagonismo e da sua dependência no escoamento da produção interna para o exterior, também os chineses, deveras interessados naquela parceria, depressa encetaram esforços no sentido de agradar e de cativar uma potencial clientela, o que se confirma, desde logo, através do seu envolvimento numa actividade que, embora realizada por chineses, se revela consentânea com os interesses dos seus compradores.

Estavam assim reunidas condições para o implemento de uma manufactura artística original muito apelativa e mutuamente rentável, cujas características patenteadas se viriam a revelar uma verdadeira síntese cultural e artística que, entrecruzando referentes conotáveis com ambas as partes, apresentava especificidades próprias, coincidentes com uma nova identidade, a sino-portuguesa.

Uma análise sistémica, ao longo dos últimos dez anos, de mais de 150 exemplares têxteis existentes em colecções privadas e públicas portuguesas permitiu o reconhecimento não apenas das opções adoptadas aquando da sua manufactura mas também de um perfil consigo consonante, extraordinariamente constante e coerente, que ultrapassa a sua contextualização e finalidade. Este caracteriza-se por uma interpenetração de elementos, observável, de forma cumulativa ou não, em diferentes domínios, quer do ponto de vista material e dos procedimentos técnicos empregues, quer do tipo de iconografia, abordagem plástica e até funcional adoptada, sendo que os mesmos se apresentam em clara sintonia com os dois universos artísticos em causa e respectivos princípios estéticos.

Acerca da função que a estas peças cumpria desempenhar, de entre os espécimes bordados sino-portugueses estudados e das respectivas particularidades morfológicas identificadas, distinguem-se exemplares com diferentes desígnios, passíveis de serem agrupados em dois universos funcionais distintos, respectivamente, o religioso e o profano. No âmbito do primeiro reconhece-se uma manufactura vocacionada para o culto católico, eminentemente complementar aos esforços da missionação encetada pelos representantes do Padroado Português a Oriente e que integra alfaias litúrgicas destinadas à celebração e à ornamentação do espaço sagrado. No segundo domínio, considera-se a

produção dirigida à comunidade civil europeia, em particular a lusófona, seja aquela fixada em cidades e entrepostos ultramarinos sob alçada portuguesa seja a da própria metrópole, sendo que nele se integram sobretudo peças destinadas ao recheio e decoração de espaços públicos e privados residenciais, bem como o vestuário civil (infelizmente, do que nos foi dado apurar, com pouca representatividade entre o património têxtil se não subsistente, pelo menos, estudado e exposto até ao momento).

Tratava-se, afinal, de uma manufactura dirigida a todos os intervenientes no empreendimento ultramarino, em particular aqueles representantes da nobreza, clero e burguesia nacionais, a quem as peças provenientes do Oriente evocavam e emulavam, sob diferentes perspectivas, a respectiva participação e empenho na Expansão Portuguesa, designadamente através da intervenção administrativa e coordenação militar desempenhada, da missionação e apoio religioso encetado ou das actividades administrativas, económicas e comerciais desenvolvidas no terreno.

Não obstante a diversidade de opções estéticas que caracteriza esta manufactura dotada de uma forte intensidade cromática, potencial decorativo, natureza exótica e carga simbólica face aos múltiplos referentes que reúne e a sua forte representatividade no quadro do património têxtil que ainda hoje se conserva em colecções públicas e privadas portuguesas e estrangeiras, de que é exemplo a do Victoria & Albert Museum, a mesma não tem conseguido cativar o interesse dos investigadores e o seu ulterior estudo sistémico e aprofundado.

Esperamos que o reconhecimento da existência de um núcleo de peças sino-portuguesas num museu como o Victoria & Albert bem como a respectiva análise que, no presente texto, se pretende encetar possam contribuir para a inversão desta realidade e alentem a sua redescoberta quer por especialistas quer pela generalidade do público.

## 1. APRESENTAÇÃO DO *CORPUS*

A colecção de exemplares bordados sino-portugueses existentes no Victoria & Albert Museum, consiste num conjunto muito coerente que, mau grado o facto de se encontrar na sua maior parte nas reservas do museu, se afirma, na nossa opinião, como relevante e merecedor de maior atenção.

## HISTORIOGRAFIA

Temos conhecimento de cerca de 14 peças,<sup>1</sup> datáveis de entre o final do século XVI e o século XVIII, cuja inclusão no acervo museológico foi tendo lugar desde a década de noventa de Oitocentos até aos anos 60 do século XX. Do seu passado pouco se conhece, excepto o modo como entraram na colecção – por aquisição ou oferta, por exemplo – e o nome dos seus últimos proprietários, alguns deles estrangeiros.

O mesmo se reconhece com os motivos subjacentes à sua incorporação, os quais apenas podemos justificar à luz do espírito romântico oitocentista, que redescobre o passado e promove as antigas e exóticas culturas e do crescente interesse despertado pelas artes da Península Ibérica, que marcam o dealbar da centúria de 1900. Esses aspectos encontram-se bem patentes não só ao nível da produção artística desenvolvida no âmbito das belas-artes, claramente influenciadas pelas novas referências, mas nas grandes exposições retrospectivas, então realizadas a nível nacional e internacional, que deram a conhecer, de entre o variado espólio apresentado, espécimes das denominadas artes coloniais, não só portuguesas mas também espanholas e de outras nações europeias.

Fig. 1. Colcha em cetim salmão. Cortesia de V&A Images/Victoria & Albert Museum (N.º Inv. T. 4016-1855).



No que respeita especificamente a Portugal, só nas últimas décadas de Oitocentos tiveram lugar quatro importantes exposições: a *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, em Londres em 1881; as exposições de *Arte Ornamental* e *Distrital de Aveiro*, ambas realizadas em Lisboa e Aveiro no ano seguinte; e ainda a *Exposição de Arte Sacra Ornamental*, também em Lisboa, já em 1895. No decurso do século XX seguiram-se outras exibições, mais de pendor regional e sobretudo de arte sacra, das quais nos permitimos destacar aquela promovida pela Agência Geral do Ultramar para comemorar o Ano Santo de 1950 e que, alusiva à Arte Sacra Missionária, esteve patente no Vaticano, em Madrid e em Lisboa.

Do ponto de vista historiográfico, trata-se de verdadeiros acontecimentos, na medida em que dão a conhecer amplos conjuntos artísticos da história da arte nacional, ao mesmo tempo que promovem e fomentam a sistematização de novas abordagens e teorias interpretativas, designadamente, no domínio das manufacturas conotadas com o antigo espaço lusófono<sup>2</sup>; é disso exemplo maior o surgimento e aplicação de um novo conceito, o da arte indo-portuguesa, que, com o avançar dos estudos, se veio a fragmentar noutros de essência mais específica, como o cingalo-português, nipo-português e o sino-português.<sup>3</sup>

Pese embora o panorama consideravelmente árido que caracteriza a história deste núcleo do museu inglês, urge notar as atribuições que muitos destes espécimes logo mereceram aquando da sua integração na referida colecção. Em comparação com o que actualmente ainda se verifica em muitos dos nossos museus, além da descrição compositiva das peças, dos materiais e dimensões que cada uma delas comporta, reconhece-se uma classificação consentânea, se não com a sua proveniência, pelo menos com a conjuntura histórico-artística em que o seu surgimento terá ocorrido. Mais interessante do que procurar fazer corresponder uma determinada designação a um determinado contexto é a data em que tal acontece, se atentarmos que três das peças mais antigas no museu (uma casula e dois fragmentos), integradas em 1899, 1896 e 1926, são apresentadas nas respectivas fichas de inventário como indo-portuguesas; outras, cuja entrada no V&A Museum ocorreu na década de 60 do século passado surgem já assinaladas como sino-portuguesas, um termo que, muito embora tenha surgido em Portugal pela mesma altura, ainda hoje conhece pouca difusão entre nós.

## HISTORIOGRAPHY

O conjunto do museu inglês integra peças destinadas a funções religiosas e civis pautadas por diferentes particularidades e estados de conservação, cuja análise nos permite entrever alguns procedimentos adoptados ao nível da sua manufactura e utilização ao longo do tempo. Algumas mantêm-se com a sua morfologia original e em bom estado de preservação – ainda que com uma maior ou menor descoloração da paleta cromática, sobretudo perceptível em peças a que se tem acesso ao avesso – como se reconhece numa colcha (Fig. 1) em cetim salmão, com campo dominado por uma águia bicéfala, e num frontal de altar (T. 201-1948) em cetim carmesim com a figuração, ao centro, da pomba do Espírito Santo. Outras há que evidenciam posteriores intervenções, já que nelas se detectam algumas transformações e até mutilações das formas primitivas, muito provavelmente com vista ao cumprimento de novas funções ou padrões



Fig. 2. Casula. Cortesia de V&A Images/  
Victoria & Albert Museum  
(N.º Inv. T. 1962-1899).

estéticos e até como forma de eliminar eventuais zonas danificadas pelo uso ou pela acção de agentes externos (como os roedores, o sol ou a humidade). São disso testemunho uma colcha (T. 199-1968) em que, de acordo com as informações constantes da respectiva ficha de inventário, os cantos foram cortados e alterados de forma ligeira; uma casula (Fig. 2) cuja amplitude original seria francamente maior do que aquela que preserva nos nossos dias, face ao corte de que foi alvo, privando-a de grande parte da sua cercadura; um exemplar (Fig. 3) que, embora na actualidade apresente forma rectangular – talvez correspondente a uma utilização enquanto frontal de altar –, aparenta ter sido uma capa ou pluvial, do qual ainda se reconhecem a quase totalidade do sebasto e do campo, cortado e delimitado, ao nível dos cantos inferiores, por uma barra curvilínea, certamente a primitiva cercadura.

Fig. 3. Capa ou pluvial. Cortesia de V&A Images/Victoria & Albert Museum.  
(N.º Inv. T. 215-1926).



## HISTORIOGRAFIA

Trata-se, afinal, de exemplos que, independentemente da sua índole civil ou religiosa, nos confirmam a prática corrente da conversão de peças têxteis, uma realidade para a qual terá com certeza concorrido o seu estatuto, valor comercial, proveniência e requinte decorativo que justificavam, assim, o seu máximo aproveitamento e manutenção.

A coleção integra também alguns fragmentos dos quais destacamos dois, com características díspares: um, porventura correspondente a parte de uma cercadura de uma colcha, cuja composição se desenvolve no sentido horizontal e integra aves sobre montes rochosos entre enrolamentos de peónias (T. 202-1896); e um outro, muito maior, composto por um painel decorativo de organização vertical animado por albarrada e hastes vegetalistas, com o tecido suporte não em cetim, como os outros, mas em veludo (T. 527-1877).<sup>4</sup>



Fig. 4. Pormenor da colcha da coleção do Museu da Fundação Oriente (n.º Inv. FO/1340).

Não menos interessante é uma outra peça que, embora intacta, se encontra inacabada e que consideramos da maior relevância, porquanto nos permite recolher informações quanto aos métodos operativos usados na fase precedente ao preenchimento da superfície com fio – que contempla não só a passagem do desenho para os suportes têxteis como a transferência de todas as coordenadas necessárias à sua correcta execução –, nem sempre possível de observar em peças em bom estado de conservação. Trata-se de uma colcha (T. 78-1891) em damasco amarelo na qual, além do delineamento prévio da composição a bordar com tinta negra, se distinguem várias anotações em caracteres chineses, de localização coincidente com os motivos marcados.

Os vestígios de tinta observados nesta peça e na generalidade dos exemplares atrás indicados (em zonas pior conservadas) constituem-se como uma referência comumente utilizada neste tipo de produção, que nos confirma o recurso ao método tradicional chinês na transposição do desenho a bordar para o tecido base. Ainda que este processo se baseie sobretudo no corte dos motivos à escala definitiva em papel e ao seu posterior contorno a pincel e tinta<sup>5</sup> sobre o suporte,<sup>6</sup> ele pode também ser concretizado através de pontos

e de moldes em cartão que podem permanecer, em ambas as situações, sob os motivos bordados, após a conclusão do trabalho e que, uma vez parte integrante do bordado, protegem da humidade, ajudam a manter o desenho e actuam como enchimento.

Este procedimento pode fazer-se acompanhar de outras informações consideradas úteis à fase seguinte do trabalho como, por exemplo, quais as cores dos fios ou pontos a empregar, sendo que se nos afigura disso provável exemplo os caracteres chineses que distinguimos no interior de alguns dos elementos compositivos delineados na referida colcha.

Não obstante a pertinência da sua presença e do seu uso enquanto auxiliares de trabalho – em particular quando considerada uma produção faseada e sob responsabilidade de diferentes protagonistas, como seria decerto o caso –, será importante assinalar que, de

entre os muitos espécimes que até à data nos foi dado analisar, apenas conseguimos reconhecer a marcação de caracteres chineses (sobre o suporte de uma peça bordada) na colcha mencionada, numa outra colcha da coleção do museu da Fundação Oriente (Fig. 4) e numa alcatifa pertencente ao espólio da catedral de Sevilha, na Andaluzia (n.º Inv. T2423). Perante um tão reduzido número de peças com a presença destes elementos não podemos deixar de equacionar até que ponto se trata de uma mera coincidência, justificada pelo razoável estado de conservação da generalidade dos espécimes observados, em simultâneo com uma localização específica, ou se o uso dos mesmos tão-somente se aplica a peças de maior dimensão ou complexidade compositiva, como é o caso da alcatifa, com cerca de 90 metros quadrados, que obrigam à participação de mais do que um bordador e, por esse motivo, de mais coordenadas, com o intuito de assegurar a uniformidade da execução.

É ainda de assinalar que em algumas destas peças é possível observar as ourelas – verdadeiros indicadores de identidade – facto raro e que também ele se reveste do maior interesse, porquanto pode indiciar a proveniência dos centros de fabrico, pelo menos, no que aos respectivos suportes respeita.

## 2. CARACTERIZAÇÃO E ANÁLISE DO CORPUS

Ainda que modesta quanto ao número de peças que integra, a colecção do V&A Museum constitui-se como uma importante referência de estudo dos têxteis bordados sino-portugueses na medida em que integra exemplares não só datáveis de um período relativamente lato de tempo, coincidente com o início e apogeu da sua produção para exportação (entre os séculos XVI e XVIII) como também representativos das tipologias que elegemos no âmbito do estudo desta manufactura têxtil, em termos morfológico-funcionais e plástico-compositivos,<sup>7</sup> como adiante se verá. Com efeito, verificamos que, dentro da relativa quantidade e diversidade de peças que reúne, se reconhecem não só as mesmas opções técnico-materiais e iconográficas, como também espécimes muito semelhantes aos que identificámos no núcleo inventariado em Portugal continental, o que se revela assaz interessante, atendendo ao facto de se tratar de um acervo reunido num único local, fora do país.

No que respeita aos materiais usados, as soluções observadas coincidem com aquelas que tivemos já ocasião de identificar, isto é, reconhece-se o fio de seda, o fio dourado de papel laminado<sup>8</sup> e o cordãozinho de seda de dupla torção, três elementos imprescindíveis à arte de bordar do Celeste Império, sendo que estas matérias se apresentam utilizadas segundo três conjugações possíveis:

- bordado apenas a fio de seda, por norma sem torção apreciável (dito frouxo), preferido pelos chineses relativamente ao fio torcido (também observado) e que, não obstante a sua menor resistência e durabilidade, dificultava a distinção entre o suporte e as áreas bordadas graças ao seu maior brilho e à menor textura<sup>9</sup>; em ambas as opções, os filamentos podem apresentar-se compostos por cabos monocromos ou policromos, sendo que no segundo caso estes se afirmam como garantes de um efeito final matizado sem a necessidade de recorrer a pontos mais complexos, elaborados com esse intuito;
- bordado apenas com fio de papel dourado laminado a que, por vezes, acresce a respectiva demarcação dos contornos dos motivos com cordãozinho de seda de dupla torção;
- bordado que recorre aos fios de seda e de papel dourado laminado, em que os motivos preenchidos

a seda são contornados com fio metálico chinês, normalmente dois fios estendidos, e aqueles a fio dourado são contornados a cordãozinho de seda de dupla torção de cor contrastante, na maior parte das vezes azul, branco ou cor de tijolo, sendo no entanto de referir que o mesmo cordão se pode articular com o bordado a fio de seda.

Esta afinidade com a produção chinesa revela-se extensível ao léxico dos pontos e técnicas de laboração usadas, cujos procedimentos adoptados se coadunam com o bordado e a concepção artística extremo-oriental, em que os métodos empregues não visam o simples preenchimento e delineamento das composições, antes actuando como uma linguagem indutora das próprias formas que constituem a ornamentação. Por esse motivo se verifica o recurso a soluções dominadas por um forte dinamismo e organicidade, como se reconhece na aplicação do ponto de cetim ou lançado; na exploração dos efeitos padronados criados através de verdadeiras teias, definidas por pontos de fixação usados para sustentar amplas superfícies preenchidas a ponto lançado, bem visível no tratamento dos vários montes rochosos que decoram algumas das peças; na disposição do fio metálico estendido de forma particularmente maleável e em consonância com a morfologia dos motivos, segundo o método chinês; ou no constante realce das linhas de contorno e de definição dos elementos compositivos, por norma em materiais cromática e materialmente diferentes, como já tivemos ocasião de notar.

Do mesmo modo se reconhece a conjugação destas metodologias com outras, como a denominada técnica do *voiding*<sup>10</sup> – em que os bordadores chineses deixam por bordar uma pequena linha de tecido entre as diferentes cores ou componentes dos ornatos, um pormenor que acentua a gradação das tonalidades que constituem o conjunto e confere um maior efeito de textura e de relevo – e a da gradação cromática em bandas, de pendor bastante artificial, podendo ambas ser conotáveis com a estilização formal e plástica que tanto caracteriza a estética extremo-oriental.

Estas opções apresentam-se, no entanto, muitas das vezes articuladas com procedimentos mais tradicionalmente associados à produção ocidental europeia. É disso bom exemplo o recurso a fio de papel dourado laminado usado em simultâneo com materiais de enchimento – principalmente rolos de papel e fios de algodão de espessura apreciável, responsáveis por intensos efeitos de relevo – a imitar na perfeição o

## HISTORIOGRAFIA

método europeu do bordado a fio de ouro de feira sobre cordão, como se reconhece, aliás, nos motivos bordados a ouro, com efeito entretecido, da colcha com a água bicéfala e, melhor ainda, no fragmento em veludo, cujo mau estado de conservação permite a observação dos materiais usados para relevar a composição. Sobre este assunto é, no entanto, de referir que o recurso à técnica de enchimento não é de todo uma opção exclusiva do bordado ocidental, tendo a mesma constado da produção bordada sobretudo, durante a dinastia Ming (1368-1644), em particular, no realce de alguns pormenores decorativos, como os olhos de animais ou os centros de flores, ainda que nunca com um efeito de conjunto tão relevado como aquele que, *grosso modo*, encontramos nas peças para exportação.

Pese embora estes aspectos, importa salientar o uso de relativamente poucos recursos na sugestão de uma tão considerável diversidade de meios e de efeitos, a que acresce uma qualidade de execução variável entre as peças, factos que pensamos irem de encontro aos próprios objectivos desta produção: além de eficazes do ponto de vista visual, garantes de clientela, os métodos operativos adoptados contribuíam para a maior celeridade e rentabilização do trabalho, de que é óptimo exemplo o uso de fios mesclados na obtenção de efeitos matizados, numa estratégia consentânea com o espírito dos chineses que, mais do que a perfeição, visam a rentabilidade económica do seu trabalho.

Também no plano iconográfico e plástico que caracteriza o programa decorativo do conjunto em análise se verifica a presença de vocabulário oriental e ocidental e se confirmam as tendências que, já em anteriores momentos da nossa investigação, tivemos oportunidade de elencar com vista à sua mais fácil abordagem. Com efeito, confrontados com a considerável diversidade de opções temáticas que se reconhecem bordadas nas composições ornamentais dos espécimes inventariados e da sua conjugação em função de diferentes programas decorativos, procedemos ao agrupamento das peças em diferentes tipologias plásticas elegendo, como critério metodológico, o aparente predomínio de uma das culturas e respectivos referenciais sobre a outra.

Assim, estabelecemos dois grandes grupos: o de peças de cariz europeu e o de peças de cariz chinês. No primeiro, como a nomenclatura adoptada sugere, o que prevalece nas peças nele incluídas é uma ornamentação de ascendência e influência plástica europeia, cuja

proximidade e similitude é evidenciada de diferentes formas, seja através da iconografia observada, do tipo de estruturação e organização compositiva ou do tratamento plástico por que prima o conjunto.

Já no segundo consideram-se os exemplos nos quais se distingue uma maior liberdade no processo criativo, no sentido em que, à parte a morfologia intrínseca ao modelo e à respectiva funcionalidade (normalmente consentânea com formulários de essência europeia), se reconhece o recurso a soluções que os aproximam muito mais da cultura autóctone de quem os produz do que da ocidental, ao contrário do que se verifica nos espécimes de cariz europeu.

A estes acresce um terceiro grupo, entretanto considerado face ao reconhecimento de obras cujas características aparentemente não se coadunavam com as prerrogativas estabelecidas para os dois agrupamentos tipológicos pré-definidos, e que denominámos de influência. Nele se incluem exemplares em que a manufactura parece não ter sido apenas da responsabilidade de chineses e estritamente no âmbito do seu universo cultural, comportando, por isso, uma maior complexidade quando da sua análise. Como já tivemos ocasião de assinalar, contempla peças cujas características suscitam a ideia de uma produção que, embora se possa aproximar ou evidenciar o recurso a um arquétipo originalmente chinês que lhes garante a manutenção de um cunho sinizante, parece resultar muito mais numa filiação e interpretação do que numa criação original; esta aparente incoerência tende a estender-se aos próprios aspectos intrínsecos à sua manufactura, em termos materiais e técnicos, como não acontece nos outros dois grupos.

Assim, tomando como referência as tipologias por nós estabelecidas, verificamos que as peças da colecção do Victoria & Albert Museum se enquadram nas três categorias eleitas, sendo aqui de notar que a categoria que conhece maior representatividade é aquela que integra obras de cariz europeu.

A este respeito importa frisar que o reconhecimento sistemático de peças com estes perfis, e também com características extraordinariamente semelhantes entre si, não só nos aponta para conjunturas de produção e de destinatários potencialmente distintos como nos confirma a questão, tantas vezes debatida, do uso de modelos nos diferentes agrupamentos.

Neste contexto, o conjunto em análise do referido Museu revela-se, de igual modo, interessante

## HISTORIOGRAPHY

e importante para o estudo da produção têxtil bordada sino-portuguesa ao integrar e comungar das especificidades que caracterizam os grupos enunciados, ao mesmo tempo que comporta exemplares análogos a outros já por nós anteriormente estudados.

## 2.1 PEÇAS DE CARIZ EUROPEU

No que respeita à primeira tipologia, que integra peças de cariz europeu, esta é, como referimos, marcada por uma profunda ascendência europeia ao nível da iconografia, da plasticidade e do tipo de estruturação compositiva que caracterizam os espécimes que assim designamos.

Dentro deste grupo, consideram-se exemplares em tudo europeus (excepto na componente técnico-material, que permanece maioritariamente de índole extremo-oriental) e outros cujas composições evidenciam a conjugação de temática europeia com chinesa, segundo um modelo de coexistência algo semelhante ao que se verifica na porcelana fabricada na China para exportação: referimo-nos concretamente ao modo como a gramática de essência chinesa tende a concentrar-se nos elementos constituintes ou em zonas de teor secundário das peças, reservando as áreas mais importantes para a ornamentação ao gosto europeu como atestam as vestes religiosas que integram temática sacra católica, concentrada nos respectivos sebastos, ou as colchas, nas quais se destacam os medalhões centrais, dominados por assuntos de natureza heráldica.

Na primeira variante podemos destacar o já mencionado frontal de altar (T. 201-1948) em cetim carmesim exclusivamente bordado a fio de papel dourado laminado com enchimento (de cartão ?) e lantejoulas, no qual se destaca a representação, ao centro, da pomba do Espírito Santo envolta num resplendor, por sua vez ladeado por composições florais a saírem de cornucópias de localização coincidente com as bissectrizes dos ângulos da peça. As suas particularidades permitem-nos que o aproximemos a outros espécimes entretanto



Fig. 5. Casula, Igreja de Santa Isabel em Lisboa.

identificados: é o caso de um paramento existente na Igreja de Santa Isabel em Lisboa, ainda composto por casula (Fig. 5), dalmática, capa de asperges, frontal de altar, véu de ombros, manípulos e estola, no qual se reconhecem exactamente o mesmo tipo de opções, quer do ponto de vista técnico-material, quer da própria abordagem plástica-compositiva. Neles se destacam: a conjugação do suporte carmesim (muito leve) com a composição bordada integralmente realizada a fio de papel laminado dourado; o vocabulário decorativo assente nos mesmos elementos vegetalistas e sujeito

a idêntico tratamento plástico, dotado de grande fluidez e quase filigranado, de que sobressaem as cornucópias e as flores, integradas em estruturas definidas por verdadeiras malhas geometrizaras preenchidas com lantejoulas; também o tipo de organização da tira que, neste caso, apenas circunscreve o frontal e, no caso do paramento de Lisboa, define e separa os respectivos elementos constituintes das peças (inclusivamente do frontal que o integra, com modelo definido por fronteira dividida em seis compartimentos e três campos) – um elemento em torçal composto por finos ramos com flores estreladas e quadrifólios, interlaçados com fita animada por perlados de lantejoulas.

É de salientar que as mesmas referências podem ser observadas em dois conjuntos (compostos por casula, dalmática, estolas e manípulos) existentes em outras duas igrejas lisboetas, a de Nossa Senhora dos Mártires e a de Nossa Senhora da Encarnação (Figs. 6 e 7), ambas na zona do Chiado, sendo que os tecidos-suporte, embora de cores diferentes (roxo e preto, respectivamente), se revelam dotados da mesma leveza que se reconhece no paramento de Santa Isabel e no frontal do V&A Museum.

Completamente europeístas na sua essência e estruturação – de que é paradigma a dalmática de Santa Isabel, a única peça desta tipologia que identificámos com modelo segundo a forma romana, caracterizada por uma ampla banda segmentada em três painéis horizontais de decoração autonomizada em ambos os

Fig. 8. Casula. Musée National de la Renaissance (N.º Inv. E. Cl. 13.140A). Cortesia de Réunion des Musées Nationaux. Foto RMN, René-Gabriel Ojéda.



## HISTORIOGRAPHY



Fig. 6. Dalmática. Igreja de Nossa Senhora dos Mártires, Lisboa.

panos (da frente e das costas) –, interessa notar que nas vestes de dois destes paramentos se vislumbram pequenos apontamentos decorativos, em particular ao nível da decoração dos respectivos sebastos, que não escondem a sua proveniência extremo-oriental (excluindo os aspectos técnico-materiais a que já atrás aludimos): trata-se de motivos de forma lobular, de intenso efeito decorativo, evocadores do ceptro de *ruyi*, termo que inicialmente denominava um ceptro de algumas divindades budistas e dos mandarins – um objecto decorativo ou bastão de autoridade –, cuja forma terá sido apurada a partir do cogumelo *lingzhi*. Com o tempo perdeu a sua função primitiva para se tornar num símbolo de votos de sucesso e de concretização de desejos, acabando por se constituir como uma das “oito jóias”, um conjunto de ícones de riqueza e prosperidade, usados na ornamentação de trajes de corte e nas insígnias das categorias hierárquicas oficiais.<sup>11</sup>

O facto de encontrarmos diferentes paramentos com este modelo, mais ou menos completos e dotados de ligeiras variações, segundo as cores do calendário litúrgico, sugere-nos que o mesmo poderá ter conhecido bastante receptividade e, de igual modo, sofrido alguma evolução, se atendermos à composição que anima um outro terno branco localizado no Museu da Igreja da Misericórdia de Évora: integrando casula, dalmática e pluvial, embora a composição que anima estas vestes



Fig. 7. Pormenor de dalmática. Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, Lisboa.

litúrgicas se revele dominada pela disposição, de forma isolada, de pequenos ramos de flores com laçarias, tão ao gosto rococó de Setecentos, e de abordagem francamente mais pesada, sobretudo perceptível ao nível da ornamentação dos sebastos, ainda nos parece possível detectar algumas remeniscências dos aspectos assinalados, quanto mais não seja no que respeita à tarja com motivo de torçal, aqui bordada numa versão mais simplificada.

Na mesma situação, isto é, no âmbito das peças em tudo europeias, reconhecem-se duas bandas de tecido, uma, em cetim castanho dourado (T. 945-1897) e outra em veludo (T. 527-1877), ambas predominantemente bordadas a fio de papel dourado laminado sobre enchimento de papel e fios de espessura apreciável de algodão e contorno com cordãozinho de seda de dupla torção, com apontamentos a fio de seda.

A primeira ostenta uma composição definida por malha padronada que se repete ao longo do suporte e se apresenta composta por uma roseta inscrita numa malha polilobada de onde arrancam, longitudinalmente, enrolamentos floridos simétricos e unidos por formas anelares.

A segunda corresponde a uma banda animada por composição organizada no sentido ascendente a partir de uma albarrada, de onde irradia uma haste vegetalista axial que se constitui como eixo de simetria de duas outras colaterais, de perfil contra-curvado, a terminarem em

enrolamentos floridos articulados com folhagem e gavinhas, sendo que os três caules estão interligados por sucessivas formas cilíndricas e contam ainda com a presença de pássaros pousados sobre si.

Com um modelo próximo das *candelabra* características do repertório renascentista, trata-se de um exemplar extraordinariamente interessante, que se aproxima de veras das composições bordadas que animam os panos da frente e das costas de uma casula existente no Musée National de la Renaissance, nos arredores de Paris (Fig. 8)<sup>12</sup>: ainda que com suporte em cetim



Fig. 9. Casula. Museu Nacional de Arte Antiga (N.º Inv. 3407). Cortesia do Instituto dos Museus e da Conservação, I. P., Lisboa. Foto José Pessoa.

## HISTORIOGRAPHY

branco e com as composições cortadas em função da morfologia da peça em que se integram e segundo um esquema de simetria definido pelo próprio sebasto, é possível reconhecer na zona mais ampla dos panos, de localização coincidente com a base das costas, uma organização em tudo semelhante, composta por duas hastes vegetalistas extremamente maleáveis que ascendem, de forma simétrica entre si e a partir de uma albarrada, em enrolamentos floridos repetidamente entrelaçados. Se no caso dos panos da casula que tomamos para comparação não existe um eixo de simetria, coincidente com uma terceira haste como se observa no fragmento, nem pássaros pousados, nem flores diferentes e alternadas entre si ao nível dos enrolamentos, não deixa de ser bem visível a grande similaridade entre as peças no que se refere à composição que as anima bem como aos próprios ornatos que a integram, em particular, as flores de lótus estilizadas em que rematam os enrolamentos, de plasticidade afim.

Trata-se, na nossa opinião, de duas variantes do mesmo programa decorativo, para o qual conhecemos uma terceira alternativa, bem mais complexa, observável numa casula pertencente à coleção têxtil do Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 9): nela se vislumbram panos laterais preenchidos pelo mesmo tipo de esquema compositivo e de modelação que, embora sem albarrada, se apresenta também dominado por caules vegetalistas dotados de grande maleabilidade, aqui de preenchimento mais denso graças à menor amplitude dos enrolamentos e a uma maior densidade de folhagem e gavinhas, a que acresce a forte presença de pássaros dispersos por entre os ramos.

A forma como este modelo plástico se apresenta nos três exemplares têxteis assinalados (a banda decorativa do Victoria & Albert Museum e as duas casulas) alerta-nos para a compreensão de um outro aspecto também ele correlativo à produção desta tipologia têxtil, não tanto no que se refere à execução da sua componente bordada mas do corte e respectiva montagem das peças a realizar.

Com efeito, através da análise comparativa de mais de uma centena de peças apercebemo-nos do recurso a dois métodos operativos no que respeita à concretização de peças bordadas sino-portuguesas, a saber: um em que as fases de montagem e corte dos espécimes bem como a elaboração da respectiva componente decorativa se podem apresentar autónomas entre si e outro consonante com uma concepção prévia do trabalho a realizar.

Na primeira situação contam-se exemplares cuja manufactura não advém de um processo sequencial sendo que, na maior parte dos casos, o corte e montagem da peça parecem sobrepor-se à sua componente ornamental. Aqui integram-se, na maioria das vezes, espécimes compostos por componentes de diferentes cromias e tipos de suporte (como o cetim e o veludo), cujos tecidos-base foram previamente bordados e depois cortados e montados em consonância com a forma pretendida, frequentes vezes sem respeitar o esquema estrutural e decorativo definido pelo bordado ou sem ter o cuidado de o dispor de forma coerente entre si, por exemplo, segundo composições organizadas em função de eixos de simetria. É nesta circunstância que pensamos poder reconhecer os exemplares em análise correspondentes, afinal, (não obstante as diferenças detectadas entre as peças) a uma casula (do Musée de la Renaissance) cujos panos que a integram terão sido previamente bordados e depois cortados – segundo o modelo para si prescrito e, neste caso, divididos ao meio, transformando o respectivo sebasto num eixo de simetria da composição resultante da montagem – a partir de suportes como aquele que constitui o fragmento bordado por usar, ainda existente no Victoria & Albert Museum.

*... a gramática de essência  
chinesa tende a concentrar-se  
nos elementos constituintes  
ou em zonas de teor secundário  
das peças, reservando as áreas  
mais importantes para  
a ornamentação ao gosto  
europeu...*

No segundo procedimento reconhecem-se peças em que o modelo definido foi previamente cortado ou, pelo menos, delineado no suporte, o mesmo se verificando com o esquema compositivo ornamental, também ele concebido e bordado atendendo à forma a que se destinava, o que se traduz no seu devido acompanhamento ou adaptação à respectiva

## HISTORIOGRAFIA

tipologia morfológico-funcional que deveria animar. Curiosamente, a outra casula mencionada (MNAA), na qual distinguimos uma terceira variante do modelo assinalado, parece evidenciar aspectos que apontam para uma manufatura coincidente com esta modalidade, designadamente o facto da mancha bordada não exibir quaisquer dos elementos que a compõem interrompidos ou da mesma se apresentar como que moldada ao espaço disponível, o que não se confirma na casula do museu francês.

O reconhecimento destes dois sistemas de elaboração das peças parece confluir para a nossa teoria de que, paralelamente à manufatura de raiz na China, em sintonia com as directrizes facultadas pelos compradores ou pelos que as encomendavam, se assistiu a um fenómeno de produção e importação, em grande escala, de suportes têxteis (bordados, pintados ou simplesmente tecidos) com modelos plásticos de estruturas compositivas que, dada a sua natureza repetitiva, permitiam o seu corte e associação segundo diferentes conjugações e situações, trabalho esse que podia ser mais tarde assegurado por artífices especializados em outros locais que não o da sua fabricação.

Trata-se de um aspecto que nos é confirmado não só através das notícias que encontramos a este respeito mas também do reconhecimento da existência de consideráveis quantidades de suportes ainda por usar (designadamente no próprio acervo do Victoria & Albert Museum<sup>13</sup>) ou, melhor ainda, do próprio espólio que temos vindo a identificar ao longo dos anos.

Pensamos ser disso um bom exemplo um conjunto de peças que, pese embora o facto de integrarem diferentes acervos patrimoniais e de corresponderem a exemplares de tipologias distintas, evidenciam o recurso, não a um, mas a dois suportes bordados comuns, cortados e articulados de diferente modo entre si: uma dalmática e uma casula (ambas do Museu Nacional de Arte Antiga), um frontal de altar (Igreja de S. Cristóvão, Lisboa) e um pálio (Igreja de Marmeleite, Monchique). É neste último (Fig. 10) que, pelas suas características morfológico-funcionais (uma peça ampla de perímetro cruciforme), destrinchamos o que podemos considerar as matrizes dos suportes bordados, também utilizados nas outras peças, sendo que em ambos os casos correspondem a bandas animadas pela repetição contínua de módulos compositivos dominados por temática floral.

Com efeito, o respectivo céu do pálio compõe-se de três tiras de cetim branco bordado, dispostas entre si de forma contígua no seu sentido longitudinal, formando, no conjunto, uma composição padronada tipo tapete da qual sobressaem seis florões; os quatro lambrequins que o circunscrevem são, de igual modo, definidos por uma tira de cetim castanho animado por uma malha horizontal de caules com disposição ovalóide, que se articula com flores nos seus pontos de tangência e no seu interior.

Ora, o suporte bordado que reconhecemos no céu é precisamente idêntico ao usado nos panos que integram a frente e costas da casula e da dalmática, enquanto aquele que define os lambrequins pode ser observado nas barras laterais e na fronteira do frontal de altar, bem como nos sebastos das duas vestes, ainda que com algumas variantes que apenas uma análise mais atenta permite descortinar –, aqui claramente concebido de modo a ser utilizado no sentido vertical, graças não só à orientação dos motivos mas ainda da presença de um eixo vertical que interliga flores diferentes daquelas que animam a primeira versão.

Embora a questão do local onde as peças poderão ter sido montadas se revele naturalmente difícil de detectar a partir do próprio acervo inventariado, análises mais aturadas, sobretudo associadas a intervenções de restauro, têm contribuído para o seu esclarecimento, ainda que pontualmente. Foi o caso da descoberta realizada no âmbito de uma intervenção de restauro efectuada numa bolsa de corporais, pertencente a um paramento da Igreja Matriz de Santo Aleixo, no distrito de Beja que, quando manuseada e aberta, revelou conter, como enchimento, algumas camadas de tecido e documentos manuscritos e impressos datáveis do século XVII, directamente relacionados com Goa, sendo que entre eles se encontrava uma sequência truncada de provas de uma primeira tiragem – escrita e editada por jesuítas em Goa – abandonada e entretanto reutilizada com esta função.<sup>12</sup> Cientes da exportação de peças religiosas sino-portuguesas para a Índia desde, pelo menos a década de 60 de Quinhentos, e da sua utilização em institutos inicianos ali implantados, designadamente em Goa, afigura-se-nos claro a montagem de peças pelas próprias comunidades religiosas em função quer do material disponível, quer das necessidades de alfaia com que se iam deparando no seu quotidiano.

## HISTORIOGRAPHY

Ainda dentro das peças de cariz europeu que a colecção do Victoria & Albert Museum integra merecem-nos agora atenção aquelas caracterizadas pela coexistência de referentes conotados com o mundo ocidental e com o Extremo Oriente sendo de notar que, também neste domínio, os exemplares assim considerados comungam das características por nós consignadas para esta vertente da produção sino-portuguesa, ao mesmo tempo que se destacam pela sua originalidade temática.

Trata-se de quatro exemplares – uma casula, dois panos e uma colcha – nos quais se regista a presença de iconografia cristã e heráldica europeia, em simultâneo com temas de pendor naturalista do foro botânico e zoológico, particularmente apreciados e cultivados pelos chineses enquanto tópicos de representação. Nos mesmos se reconhece um indiscutível protagonismo dos temas ocidentais relativamente aos autóctones os quais tendem a destacar-se do conjunto seja pelo posicionamento que tomam, sempre nas zonas mais importantes e centrais das peças em torno das quais se dispõe a restante composição, seja pela escala em que são bordados.

No caso particular dos assuntos de cariz religioso – integráveis no núcleo temático com maior representatividade entre os espécimes até hoje analisados – que animam três das peças mencionadas, é de salientar a novidade iconográfica que os acompanha,

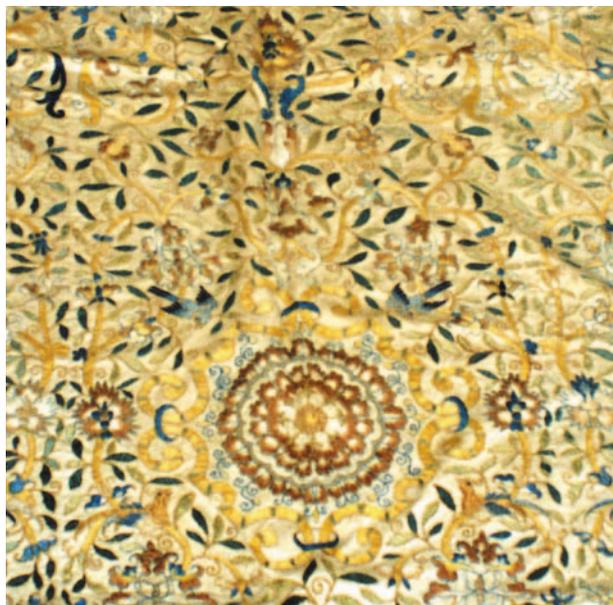
face aos repertórios inventariados até ao momento, pautados por uma relativa diversidade de opções dentro das quatro grandes vertentes sistematizadas, em concreto: a da temática mariana, a de figuras de santos que integram o hagiológico, monogramas cristológicos ou emblemas heráldicos das diferentes ordens religiosas e, não menos importante pese embora a sua menor assiduidade, a das cenas historiadas (do antigo Testamento).

Analisemos a primeira das quatro peças, uma casula bordada a fio de seda e fio de papel dourado laminado (T.1962-1899) com frente e costas muito parecidas, que merece a nossa dupla atenção, atendendo ao seu programa plástico e ao facto de ser muitíssimo semelhante a uma outra que esteve patente, conjuntamente com estola e manípulo, na *Exposição de Arte Ornamental do Distrito de Viana do Castelo*, realizada em 1896.<sup>15</sup> Trata-se de uma veste pertencente à paróquia de São Martinho da Gandra, em Ponte de Lima, que, segundo conseguimos apurar, se encontra desaparecida há algumas décadas,<sup>16</sup> facto que, juntamente com a data em que a fotografia foi tirada e o nome constante da ficha de inventário do respectivo Museu, responsável pela sua entrega, nos leva a pensar se não se tratará do mesmo espécime que, por condicionalismos que desconhecemos, foi parar à instituição inglesa.

Com corte segundo modelo espanhol – de perfil em forma de violino e sebasto em coluna, em ambos os panos –, exhibe os dois sebastos preenchidos por enrolamentos filiformes animados por folhagem, interrompidos, na metade superior, pela figuração de Nossa Senhora com o Menino e de Sant'Ana, um dos temas marianos que Louis Réau integra na tipologia da Virgem com o Menino<sup>17</sup> e que temos pela primeira vez oportunidade de observar entre o espólio bordado sino-português: neles podemos distinguir o mesmo modelo compositivo, ainda que com ligeiras variantes, no qual se reconhecem as duas mulheres sentadas numa cátedra, a primeira com o Menino ao colo e a segunda com um livro aberto no seu regaço (como alusão à promoção da leitura piedosa das Sagradas Escrituras), superiormente enquadradas por um arco pleno com sugestão de baldaquino ao centro.

Este tema inclui-se na série das denominadas Virgens da Ternura que proliferam na arte, a partir do século XII, e se destacam pela sua natureza mais humanizada (em comparação com as Virgens em

Fig. 10. Pormenor de pálido, Igreja de Marmalete, Monchique.



## HISTORIOGRAFIA

Majestade que as precedem) e, conseqüentemente, por uma atitude mais terrena na relação afectiva que se estabelece entre a Virgem, no seu papel de mãe, e Jesus Cristo, ainda menino. A mesma traduz-se, do ponto de vista da sua representação, em conjuntos de maior naturalidade, expressos na forma como se posicionam e interagem os intervenientes, neste caso, complementados pela presença de Ana, mãe de Maria. Ora, são disso exemplo as duas imagens bordadas na casula onde, a par da relevância conferida ao Menino – visível no plano compositivo, dada a sua colocação exactamente ao centro, e latente no plano simbólico pela mensagem de esperança que de Si emana para a Humanidade –, se reforçam os laços familiares e de intimidade entre as três figuras, como nos sugere o modo como se apresentam interligadas entre si: através dos braços abertos e das mãos do Menino em contacto com as duas figuras femininas colaterais, e as respectivas posturas e semblantes, dotados de uma imensa harmonia e serenidade.

Acerca desta composição refira-se que a introdução de Sant'Ana em programas figurativos da vida da Virgem e de Jesus conhece grande sucesso no decurso do século XVI, numa altura em que o culto a esta figura é intensificado e disseminado. A promoção da sua participação bem como da de outros familiares directos, como S. José e S. Joaquim, pode ser compreendida sobretudo à luz da nova estratégia pedagógica contra-reformista implementada junto dos fiéis. Temas como o observado, o da Sagrada Família ou da Santa Parentela reforçam o culto da família e fomentam as relações entre os seus membros, ao mesmo tempo que evocam a responsabilidade dos progenitores na instrução dos seus descendentes nas virtudes e costumes católicos,<sup>18</sup> salientando a dimensão divina de Cristo e o papel de intermediários que coube aos progenitores e avós na Sua história e na da Humanidade; exaltam ainda a sua dimensão terrena, enquanto comuns mortais, fazendo de si exemplos a seguir e trazendo para todos os momentos da nossa existência a presença e participação divina.

Com uma amplitude original provavelmente maior do que aquela que mantém na actualidade, face ao corte visível que a privou de grande parte da sua cercadura, a casula apresenta campos animados por caules sinuosos de peónias que, repletos de flores e folhagem, irradiam de modo ascendente, a partir de montes rochosos localizados nas zonas inferiores dos panos. Além de alguns pássaros dispostos sobre e entre



Fig. 11. Pano representando S. Sebastião. Cortesia de V&A Images/Victoria & Albert Museum (N.º Inv. T. 245-1921).

os ramos, nos campos das costas reconhecem-se ainda dois casais de veados nas proximidades dos montes rochosos, onde se encontram pousados dois outros pares de fénix, que são substituídos na frente da casula por pares de lebres e de faisões, respectivamente.

Já no que se reporta aos exemplares que genericamente denominamos como panos, dada a sua incógnita funcional, também eles se apresentam animados por composições que integram iconografia cristã, neste caso respeitantes ao hagiológico, sendo que neles se distinguem as monumentais figurações de dois importantes santos, respectivamente, S. Sebastião (Fig. 11) e Santo António (Fig. 12). Trata-se de peças que assumem um importante papel não só entre o conjunto do museu inglês mas entre todas aquelas que até hoje analisámos, uma vez considerada a escala em que as imagens dos santos foram integralmente bordadas sobre fundo de cetim, no primeiro caso de cor salmão e, no segundo, branco.

O S. Sebastião, também pela primeira vez identificado em peças desta tipologia, surge representado no seu martírio, segundo um modelo que se impõe a

## HISTORIOGRAPHY

partir de Quatrocentos (contanto que a sua promoção tenha tido início no século XIII), em detrimento de um outro mais arcaico difundido a partir do século VII, que o exhibia como soldado envergando a sua armadura, de idade já avançada com barba e cabelos brancos: jovem algo efeminado, com farta cabeleira castanha pendente sobre o peito e praticamente nu, apenas envergando um cendal, com corpo ensaguentado crivado de flechas, surge com pés e braços atados ao tronco de uma palmeira<sup>19</sup> e, ainda assim, com uma aparência deveras descontraída e um semblante nada carregado ou portador de sofrimento, bem evocador do espírito da Contra-Reforma, entretanto implementado, que eleva os santos mártires como exemplos a imitar e a seguir<sup>20</sup> e os estabelece como paradigmas da dedicação à fé cristã enquanto via para a salvação humana.

Dentro da diversidade de interpretações que podemos distinguir em torno da figuração deste santo militar – terceiro patrono de Roma e grande protector contra a peste<sup>21</sup> –, mais concretamente, do posicionamento dos seus membros, julgamos interessante assinalar que a sua pose não coincide com aquelas mais frequentemente observadas, por norma com os braços amarrados em conjunto.

Quanto ao outro pano, nele se reconhece a imagem de Santo António, o santo de Portugal e um dos mais importantes oradores de todos os tempos, em especial contra os vícios, como a usura e a avareza. Surge figurado segundo modelo alusivo a um dos temas essenciais da sua iconografia, a *Visão de Santo António*, referente à aparição do Menino no decurso de uma viagem do Santo por terras de França, que lhe determina um dos seus atributos privilegiados, o do Menino em pé ou sentado sobre o livro.

Curiosamente, ainda que Santo António se apresente segundo a tradicional imagem dos frades menores – com tonsura, vestido apenas de túnica com capuz e descalço –, uma análise mais atenta da representação revela-nos algumas variantes de interpretação: embora o traje se apresente coincidente com o modelo franciscano ao nível do corte, o mesmo não se verifica com a cor nele usada, o branco, conotado com os dominicanos, em vez do cinza, do castanho ou do preto. Referimo-nos a estas três tonalidades uma vez considerada a cor original do hábito de S. Francisco de Assis (cinzento) que, embora adoptada pela comunidade franciscana, com o passar do tempo e a fragmentação da ordem em frades menores conventuais

e capuchinhos, acabou por ser substituída pelo preto e o castanho, as cores escolhidas por cada um dos ramos da ordem.<sup>22</sup> É ainda de assinalar que a túnica se encontra cingida por fúnculo com apenas dois dos três nós alusivos aos votos de pobreza, castidade e obediência que caracterizam a ordem franciscana.

Também nestas duas peças se verifica a preponderância das figurações religiosas sobre a envolvente, em ambos os casos caracterizada pela representação de pequenos amontoados de terra ou colinas com ramagens vegetalistas que se articulam, no caso do pano com S. Sebastião, com duas palmeiras colaterais, e no de Santo António, com quatro rostos alados sobre nuvens, concentrados na metade superior e a sobrepujar a figura do santo. Em ambas as peças reconhece-se ainda a presença de pássaros bordados, cuja escala se revela desajustada comparativamente com aquela usada na representação dos elementos naturais, bem como o recurso a cercaduras florais.

Finalmente, o último exemplo considerado neste agrupamento apresenta temática de ascendência

Fig. 12. Pano representando Santo António. Cortesia de V&A Images/Victoria & Albert Museum (N.º Inv. T. 246-1921).



## HISTORIOGRAFIA

heráldica e corresponde a uma colcha (T. 4016-1855) com suporte em cetim salmão.<sup>23</sup> Esta é animada por composição com campo dominado por motivo central, decorado por uma águia bicéfala inscrita numa forma cartelar superiormente rematada por coroa animada, na sua linha média, pela alternância de losangos e pequenos círculos e sobrepujada pela sugestão de cinco florões.

Nos extremos superior e inferior do eixo vertical de simetria do referido campo distinguem-se dois caules presos por laçarias, os quais se desenvolvem sob a forma de enrolamentos floridos com folhagem que, animados pela presença de pássaros, preenchem todo o espaço, segundo uma composição organizada em função dos dois eixos ortogonais da peça. O campo apresenta-se articulado com uma cercadura também ela definida por enrolamentos vegetalistas e florais e cantos assinalados por flores, delimitada por barras compostas por pequenas folhas trilobadas dispostas regularmente na vertical, por sua vez circunscritas por tarjas ritmadas pela alternância de losangos e pequenos círculos.

Que saibamos, é um dos poucos espécimes da colecção que, a par da casula com a figuração de Sant'Ana,<sup>24</sup> nos parece ter merecido uma maior divulgação ao constar como exemplo de análise e comparação em, pelo menos, dois títulos publicados, sendo que em ambos se reconhecem diferentes atribuições, nenhuma delas coincidente com a sino-portuguesa: são eles o artigo editado por G. F. Wingfield Digby, "Some Silks Woven Under Portuguese Influence in the Far East", em que a colcha é classificada como trabalho indo-português do século XVI, e a obra de Reinaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, onde surge como portuguesa, atribuída aos séculos XVII-XVIII, segundo indicação do especialista John Irwin, então conservador da secção da Índia do Victoria & Albert Museum.<sup>25</sup>

Trata-se de um espécime em tudo idêntico a outros dois que tivemos oportunidade de inventariar

em Portugal – um exposto numa cama da designada Câmara de São Dâmaso no Paço dos Duques (n.º Inv. 467), em Guimarães, e o outro pertencente à colecção do arquitecto José Lico (Fig. 13) –,<sup>26</sup> excepto ao nível da paleta cromática usada, quer no suporte quer na componente bordada, já que as cores dos tecidos-base são o azul e o branco, respectivamente.

As três peças constituem-se como bons exemplos da figuração da águia bicéfala, um tema que, oriundo da heráldica europeia de natureza quimérica, se tornou um importante elemento de vocabulário ornamental, de acentuado destaque e intensidade decorativa na produção bordada (e também tecida) sino-portuguesa, face à sua ampla versatilidade e força plástica, que tornam

as peças em acessórios de grande aparato.

Curiosamente, a análise dos exemplares que identificámos até ao momento com a sua figuração revela-nos que foi um motivo usado tanto em peças civis como religiosas e, genericamente, alvo de um processo de sinização, responsável por algumas transformações no que concerne à sua abordagem formal e plástica: composta por duas cabeças colocadas em direcções opostas e corpo, asas e garras comuns,<sup>27</sup> a águia bicéfala tende a



Fig. 13. Colcha pertencente à colecção do Arq. José Lico.

apresentar-se preferencialmente inscrita em medalhões circulares ou, quando tal não se verifica, com as asas e cauda abertas e esticadas sugerindo a inscrição num círculo imaginário sendo que, em algumas situações, esta sugestão é coadjuvada pela cauda, disposta em leque. Com esta disposição reconhecemos um modelo plástico chinês que podemos encontrar na produção autóctone de têxteis, lacas e porcelana, animadas, por exemplo, pela representação de aves, isoladas ou emparelhadas, dispostas segundo um círculo imaginário (e sugerindo rotação, quando aos pares). Trata-se de uma opção visível em alguns emblemas hierárquicos (Fig. 14) datáveis da dinastia Ming e inícios da Qing (1644-1911), em particular naqueles dos oficiais civis

## HISTORIOGRAPHY

de primeira categoria representados pela imagem do grou e que os chineses parecem ter transposto para a produção destinada à exportação, designadamente para o mercado português.

Nas representações das águias que animam estas três colchas, além da questão da sua exploração segundo um perímetro, aqui mais cordiforme do que circular, distingue-se ainda uma outra particularidade observável em outras peças dominadas pelo mesmo assunto e que consideramos como uma característica da produção desta variante temática: o facto da sua fisionomia tender a ser alterada, sobretudo ao nível do tratamento do bico, do pescoço e das asas, tornados mais alongados, o que as aproxima deveras das fénix. Para esta mutação contribui indiscutivelmente a aposição de escamas que se reconhecem, na maior parte das vezes, ao longo dos pescoços e das cabeças das aves sugerindo uma espécie de crista. Consideramos disso óptimo exemplo as imagens bordadas num pano de armar do Museu do Caramulo (Fig. 15) e noutra do Museu-Escola de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (n.º Inv. 423).

Ainda a este respeito cumpre-nos assinalar que, independentemente de uma maior ou menor apropriação da forma que caracteriza o motivo original da águia bicéfala, este terá sido, sem dúvida, um dos mais apreciados e difundidos elementos da iconografia europeia na produção bordada sino-portuguesa destinada ao espaço civil, seja sob a forma de colchas ou panos de armar, como nos indiciam os vários exemplares que temos tido ocasião de inventariar em Portugal e no estrangeiro, entre os quais se inclui um espécime pertencente à colecção do Museum of Fine Arts de Boston (n.º Inv. T.5007).<sup>28</sup>

Para este sucesso terão, muito provavelmente, contribuído não só a sua pujança decorativa e versatilidade plástica como também o significado convergente que a águia (e a fénix) comporta no Ocidente e na China antiga – enquanto símbolo de poder e combatividade e de força e solidez, respectivamente<sup>29</sup> – os quais lhe asseguram a inclusão em peças de feição ora mais chinesa ora mais europeia.

## 2.2. PEÇAS DE CARIZ CHINÊS

Relativamente às peças que se inscrevem nesta segunda tipologia, consideram-se os exemplares que, além de uma manufactura segundo os preceitos do



Fig. 14. Emblema hierárquico, dinastia Qing, publicado por Jessica Rawson, coord., *The British Museum Book of Chinese Art* (Londres, British Museum, 1999), p. 36. Cortesia do British Museum.

bordado chinês, reúnem também características compositivas, iconográficas, plásticas e até cromáticas (cumulativamente ou não) consentâneas com os formulários artísticos chineses. Contam também com a particularidade de, muitas das vezes, corresponderem a espécimes cujas morfologias patenteadas se adequam ao

Fig. 15. Águia bicéfala. Pormenor de colcha. Cortesia da Fundação Abel de Lacerda – Museu do Caramulo (N.º Inv. 270). Doação António Peres de Campos.



## HISTORIOGRAFIA

cumprimento de funções no espaço vivencial ocidental, como é o caso das alfaias religiosas, usadas ao serviço do culto católico.

Neste agrupamento inclui-se uma tira estreita e comprida de largura irregular (T. 202-1896) correspondente a um fragmento, cujos elementos bordados se encontram mutilados, como resultado do corte de que foi alvo. Era, claramente, uma peça de maiores dimensões, pelo menos em altura. Apresenta ornamentação desenvolvida no sentido horizontal, composta pela repetição contínua de um módulo definido por montes rochosos onde se apoiam, alternadamente e em direcção oposta, uma fénix e pavões e de onde irradiam caules vegetalistas sinuosos com folhagem a sugerirem enrolamentos que terminam em peónias de várias cores e estados de crescimento.

Curiosamente, trata-se de uma peça que, aquando da sua aquisição a um espanhol em 1896, foi catalogada como chinesa ou japonesa, uma atribuição que, três anos mais tarde, foi revista e alterada por A. Kendrick para indo-portuguesa. Face à introdução deste conceito, então recentemente criado e entretanto sistematizado por Sousa Viterbo em 1883,<sup>30</sup> perguntamo-nos se esta actualização não se terá ficado a dever ao contacto do responsável pela mudança, com espécimes afins, exibidos no âmbito das exposições de arte ornamental realizadas em Portugal e Inglaterra, nos anos de 1881 e 1882 e com a bibliografia que, nesse contexto, se foi produzindo.

Existem ainda duas colchas no museu britânico (T. 145-1961 e T. 387-1970) que, por motivos de ordem diversa, aqui gostaríamos de abordar. Da primeira, apenas temos conhecimento da sua existência através das informações constantes da respectiva ficha de inventário. Trata-se de uma colcha em seda creme bordada que, embora classificada como indo-portuguesa, exhibe campo “*with a large circle with a chevron-pattern border within which two exotic birds are arranged around a large peony blossom*”.

Contanto que nunca a tenhamos observado – nem mesmo indirectamente, pois que saibamos dela não existem fotografias –, e que a mesma possa ter sido feita fora da China, num outro qualquer contexto artístico, não podemos deixar de assinalar o reconhecimento de um esquema compositivo de clara origem chinesa, como é o recurso a um medalhão circular com duas aves exóticas (fénix ?) em torno de uma peónia, semelhante àquele que anima uma outra

colcha actualmente em exposição no museu inglês (T. 495-1894). Como já tivemos ocasião de referir, a figuração de aves, isoladas ou emparelhadas, segundo um círculo imaginário seria vulgar em emblemas hierárquicos das dinastias Ming e Qing. No caso de serem fénix, Shelagh Vainker informa-nos que o motivo definido por pares destes animais quiméricos, dispostos segundo morfologias circulares, terá aparecido pela primeira vez em cerâmicas e pratos da dinastia Tang (618-906), datáveis dos séculos VIII e IX, e que o mesmo era comum na porcelana Ming.<sup>31</sup> Aparentemente, esta solução compositiva terá transitado para os têxteis (Fig. 16), nos quais se tornou uma opção muito característica da produção bordada Liao (907-1125) e Yuan (1279-1368).<sup>32</sup>

Cumpre-nos ainda acrescentar que as referidas aves, denominadas *feng huang*, em alusão às componentes masculina e feminina deste animal quimérico, quando surgem em torno de peónias evocam um registo conotado com o amor. Em termos simbólicos, a associação de duas fénix com uma flor pode ser interpretada como uma referência à união matrimonial, sendo que, actualmente, no noroeste da China, esta criatura fantástica representa o amante e a peónia, o amado.<sup>33</sup>

Quanto à segunda colcha (T. 387-1970), ao contrário dos outros espécimes abordados ao longo do texto, esta não é uma obra que possamos considerar verdadeiramente direccionada para o mercado português. Datável de entre as décadas de 70 e 90 do século XVIII,<sup>34</sup> esta colcha exemplifica antes a produção bordada destinada ao mercado europeu que, a partir do início de Setecentos, se tende a uniformizar e a adquirir um carácter mais internacional, consentâneo com os parâmetros estéticos à época vigentes na generalidade das diferentes nações do Velho Continente, inclusive em Portugal.

Os espécimes tornam-se mais homogéneos entre si e sobretudo dominados pela temática floral, aves, borboletas e os próprios mamíferos, abdicando da representação de espécies animais de essência exótica ou autóctone como aqueles que integram o bestiário chinês (como a fénix e o unicórnio, por exemplo), como bem testemunha esta colcha. Em cetim amarelo, exhibe um medalhão circular central animado por florão e campo com os cantos assinalados por composições semelhantes a um quarto do motivo axial; a restante superfície do campo é preenchida por ramos autonomizados

## HISTORIOGRAPHY



Fig. 16. Fénix emparelhadas, formando um círculo. Casaco de senhora, meados da dinastia Ming, reproduzido de Shelagh Vainker, *Chinese Silks. A Cultural History* (Londres, British Museum, 2004), p. 159. Cortesia do British Museum.

com folhagem, flores e frutos de diversas espécies (crisântemos, peónias, flor de ameixeira, mão-de-buda) assim como pássaros e borboletas que, de forma regular, se distribuem por entre a vegetação, segundo um esquema de tipo simétrico relativamente ao eixo vertical da peça o qual, pese embora a harmonia entre o todo e as partes, não é rigorosamente cumprido, nem em termos cromáticos nem da distribuição dos motivos.

Segundo Verity Wilson, este tipo de composição, assente na disposição de amplos motivos florais que cobrem uma considerável área, sem grande trabalho, em torno de um medalhão central, revela-se como típico exemplo de manufacturas orientadas para a exportação, como é o caso, em contraposição àquele muito mais denso e sujeito a esquemas decorativos de rigorosa simetria, concebidos em função do gosto dos consumidores autóctones.<sup>35</sup> Acresce a este aspecto a própria laboração, na medida em que se esta colcha se revela vistosa e eficaz, no conjunto a mesma não prima, no entanto, por uma execução tão complexa e cuidada como se reconhece em outros exemplares, uma vez observado o leque de pontos (não) utilizados ou a própria distribuição das cores pelos elementos, como assinala a referida autora, usadas de forma quase aleatória, dada a aplicação de mais de uma tonalidade para o mesmo ornato.

Esta colcha afirma-se, por isso e também, como um bom exemplo de uma tipologia morfológico-funcional que, ainda que usada por chineses e europeus com as mesmas finalidades e sujeita sensivelmente aos mesmos princípios compositivos, evidencia diferentes opções, directamente vocacionadas para a respectiva clientela. Na nossa opinião, não tanto por uma questão de gosto, mas mais por motivos de rentabilização laboral e económica dos trabalhos.

Embora a colecção de bordados sino-portugueses do museu inglês não contemple mais peças integráveis nesta tipologia, permitimo-nos realçar alguns aspectos que apreendemos através da observação de outros espécimes existentes em Portugal, designadamente: o facto da temática chinesa neles identificada corresponder, *grosso modo* e de forma quase exclusiva, aos assuntos explorados em segundo plano nas peças de cariz europeu.

Enquanto a figuração humana parece estar ausente da componente ornamental chinesa da produção sino-portuguesa, talvez porque na cultura do Império do Meio o homem não beneficia de qualquer estatuto privilegiado relativamente aos outros elementos que compõem o universo onde, afinal, ele é apenas uma parte do todo,<sup>36</sup> já os assuntos representativos do mundo natural chinês (botânico e zoológico) dominam a vertente chinesa.

Trata-se quase sempre de ramagens floridas que irradiam de eflorescências rochosas, articuladas com aves de diferentes espécies, às quais se associam, frequentemente, mamíferos e outros animais fantásticos do bestiário chinês. A opção sistemática por este programa iconográfico atesta, do ponto de vista iconológico, não só a relevância da natureza na vivência chinesa enquanto fonte primacial e inesgotável de inspiração mas, sobretudo, a dependência, em termos de sobrevivência, desta sociedade completamente vocacionada para a agricultura. É na natureza e nas relações de ordem e harmonia que se estabelecem entre os elementos que a integram que a população chinesa reconhece os princípios universais e sociais por que se rege, os quais, com o progredir do tempo, se foram sedimentando em formas e símbolos verdadeiramente codificados que serviram, durante milhares de anos, como meio de expressão da personalidade, emoções, ideias e crenças deste povo. Como consequência, animais, flores e outros elementos do universo tornaram-se alvo de culto e devoção e transformaram-se em parte integrante

## HISTORIOGRAFIA

da linguagem metafórica e simbólica adoptada pelas culturas autóctones para explicar e justificar o mundo que nos rodeia, nos seus bons e maus aspectos.

Assim, no contexto botânico são as flores e os frutos que sobressaem, sendo que das primeiras, a peónia é a grande protagonista deste universo: rainha das flores e introduzida no repertório temático chinês no final do século VII na sequência do encorajamento fomentado pela imperatriz Wu Zetian na promoção do seu cultivo,<sup>37</sup> a peónia constitui-se como emblema da honra, riqueza, distinção e glória. É quase sempre acompanhada pela flor de lótus, um dos mais importantes dos oito símbolos budistas e emblema do Verão, sinal de boa sorte, símbolo da pureza, idoneidade e perfeição, a par da flor da ameixeira, do crisântemo, da papoila e até do bambu.

Dos frutos, distingue-se a romã que, juntamente com outros frutos com sementes, foi integrada na iconografia de objectos associados ao casamento para expressar os votos de uma grande descendência, e a mão-de-buda, um fruto cítrico de forma multidigitada que simboliza a protecção divina e a riqueza, bem como a eternidade e felicidade.

No domínio animal são as aves, cuja presença pode ser genericamente entendida como uma alusão à fertilidade e fecundidade, que predominam nas peças, em particular os pavões – tidos como reis dos pássaros e símbolos do espírito do fogo, da beleza, dignidade e imortalidade – e as fénix, o segundo dos animais divinos. Enquanto os patos, perdizes e papagaios nos evocam o mundo real, já a fénix se distingue pela sua origem quimérica. Concebida pela imaginação humana, a fénix assume-se como típico animal compósito, com cabeça de faisão sobrepujada por uma crista de galo, pescoço escamado de tartaruga na base do qual se reconhece uma gola de penas que articula com uma cauda de pavão e uma exuberante plumagem que, no estado adulto, adquire cinco cores diferentes, em concreto, o azul acinzentado, o amarelo, o vermelho, o branco e o preto.

No grupo dos mamíferos prevalecem os cervos, apreciados na China pela sua natureza amorosa e lealdade para com o seu par bem como pela longevidade e riqueza com que são conotados. Também os cães, as lebres, os cavalos, os esquilos e os tigres, se observam com alguma assiduidade, sendo de assinalar a relevância dos últimos, apreendidos como líderes dos quadrúpedes e dos animais selvagens e como símbolos da ferocidade

e da força. Acresce a presença do leão que, embora real, se tornou mitológico na China em virtude da sua inexistência neste país, que apenas o conhece na sequência de importações quer do próprio animal quer de histórias consigo relacionadas. A sua representação, introduzida na China através do budismo, afigura-se um pouco distante daquela que singulariza o animal no seu habitat natural; além dos seus atributos normais, como a juba encaracolada e a cauda em tufo, aparenta-se com o cão pequinês (também apelidado cão-leão, cão búdico e cão de Fó) e com outro animal fantástico também presente na produção bordada sino-portuguesa, o *qilin* (vulgarmente conhecido como o unicórnio oriental) de quem herdou os olhos protuberantes e ferozes, assim como a espinha dorsal e os tentáculos flamejantes.

*Enquanto a figuração humana parece estar ausente da componente ornamental chinesa da produção sino-portuguesa ... já os assuntos representativos do mundo natural chinês (botânico e zoológico) dominam a vertente chinesa.*

Uma vez reconhecidos os motivos mais assíduos do programa decorativo de ascendência chinesa que anima as peças bordadas estudadas, importa assinalar que os mesmos, do ponto de vista da sua representação, tendem a apresentar um tipo de abordagem quase modular, quer em termos de ornatos usados, quer das suas conjugações, permitindo a sistematização de propostas que, apesar de algumas variantes, se revelam mais ou menos constantes de uns exemplares para outros, independentemente do seu contexto funcional ser religioso ou civil.

Esta regularidade alarga-se à própria paleta cromática usada na manufactura chinesa – dominada por tonalidades quentes como os amarelos, laranjas e castanhos, às quais se associam o carmesim, os verdes e

## HISTORIOGRAPHY

algumas tonalidades de azul – mas não necessariamente à qualidade de execução que caracteriza a produção para consumo autóctone (em concreto, aquela destinada às elites), muito provavelmente, porque, como já tivemos ocasião de notar em estudos anteriores, não só os portugueses se deparavam com a impossibilidade de adquirirem as melhores peças, porque a elas lhes dificultavam o acesso, mas também porque lhes interessava antes comerciar os produtos mais baratos e, por isso, de menor categoria.<sup>38</sup>

Do ponto de vista compositivo é também interessante notar o quanto a componente chinesa da produção sino-portuguesa evidencia de comunhão com os valores estéticos do Celeste Império. Tomando como exemplo a peça actualmente correspondente a um frontal de altar (T.215-1926), que integramos na tipologia das peças de influência, e as composições que animam os panos laterais da casula com a imagem da Virgem e de Sant'Ana com o Menino, depressa nos apercebemos do modo como os motivos são dispostos e conjugados entre si, segundo uma espacialidade planificada, sem recurso a referências tridimensionais ou a qualquer envolvimento cénico; somente a estratigrafia dos elementos bordados sugere a distinção entre diferentes ambiências, como seja a terra, graças ao alinhamento dos motivos ao nível da base e do acentuar do papel dos rochedos enquanto elementos sólidos, estáveis e de desenvolvimento da componente orgânica, onde os mamíferos e as plantas coabitam, e o do céu, assinalado pela presença das aves e borboletas, bem como do sol entre nuvens (no caso do frontal).

No mesmo frontal e também no pano bordado com a imagem de Santo António, por exemplo, denota-se ainda uma outra particularidade: a de colocar num mesmo plano elementos de diferentes tipos, dimensões e até contextos. Atente-se, na primeira peça, ao desajuste de escala entre os mamíferos relativamente às aves, flores e frutos bordados que os rodeiam; o mesmo se regista, no pano com o santo lisboeta, entre os pássaros e os montes que enquadram o franciscano assim como na colcha amarela, ao nível das borboletas que esvoaçam por entre os ramos floridos, de tamanho equiparável ao dos pássaros, que também por ali vagueiam. Trata-se, uma vez mais, de uma opção díspar dos princípios de organização e harmonia interna que caracterizam a arte ocidental tradicional, pelo menos até ao final do século XIX, que pressupõem a coerência

temática e dimensional entre os motivos representados, sendo que aqui uma vez mais se desvaloriza a imagem em benefício da mensagem, enquanto resultado de um determinado conjunto e não dos elementos que o constituem.

Por outro lado, e como se poderá facilmente confirmar entre os exemplos que integram o *corpus* sino-português do Victoria & Albert Museum, as soluções que os caracterizam pugnam por um tipo de organização integrável no que Chung denomina de composições organizadas de modo consonante com princípios informais,<sup>39</sup> assentes em alguns aspectos como sejam: o jogo de equilíbrios criado entre os motivos, o qual pode ser obtido através da articulação de elementos com idêntica importância ou volumetria, em função de eixos de axialidade ou contiguamente entre si, através de uma organização de tipo simétrico, dotada de pequenas variantes, que apenas uma observação mais atenta reconhece; a noção de espaço complementar (o negativo do desenho), em estreita conexão com composições assimétricas, na qual se explora o equilíbrio do todo em função da complementaridade das massas; o recurso assíduo à utilização de motivos de menores dimensões por toda a superfície ou a jogos cromáticos, os quais podem contribuir para uma maior dinamização ou sentido de harmonia do conjunto, tal como atestam a generalidade das peças por nós inventariadas; o efeito de ilusão espacial conferido pelo recurso a soluções como o relevo – tão explorado na manufactura destas peças – que promovem o destacamento dos motivos bordados entre si e destes em relação ao suporte.

## 2.3 PEÇAS DE INFLUÊNCIA

Acerca da terceira tipologia, que designámos de influência, a mesma contempla obras cujas características patenteadas, do ponto de vista da manufactura ou da componente plástico-compositiva e iconográfica, não permitem, à partida, o seu enquadramento nos dois agrupamentos anteriores. Parecem pugnar por algum distanciamento, nem sempre facilmente perceptível ou explicável, relativamente às matrizes europeias ou chinesas observadas nesta produção. Trata-se de peças híbridas que parecem, de alguma forma, materializar o que John Irwin designa como o exercício da maneira ou estilo chinês por parte de outra cultura<sup>40</sup>; nelas se reconhece uma ascendência, *grosso modo*, chinesa

## HISTORIOGRAFIA

explorada não de um modo original, mas mais como ponto de partida ou de inspiração.

Do que nos é dado saber, o único espécime da colecção do Victoria & Albert Museum representativo das peças de influência corresponde a um fragmento (T. 215-1926, Fig. 3), no qual se reconhece a figuração de um símbolo cristológico, o pelicano, alusivo à Eucaristia e à Ressurreição. É um exemplar bordado a fio de seda frouxa que, embora na actualidade apresente forma rectangular, poderá ter correspondido a uma capa ou pluvial, uma vez considerada a estrutura compositiva subsistente, na qual ainda se reconhecem a quase totalidade do respectivo sebasto e campo, bem como parte do que julgamos poder ter sido a sua cercadura.

Ornamentado com profusa decoração vegetalista e zoomórfica, exhibe campo com composição de tipo

simétrico, organizada a partir de um motivo central correspondente a uma base, de onde irradiam para os lados e no sentido ascendente três hastes de peónias decoradas com folhagem e grandes flores, nas quais se apoia um pelicano a alimentar as suas crias. O mesmo tipo de ramagens pode ser observado a preencher os extremos laterais, aqui articulados com a presença de duas outras aves em posição afrontada – em concreto, um pavão do lado esquerdo e uma fénix do lado direito – e com romãs por entre a folhagem, algumas a serem alvo da atenção de pássaros, que delas se alimentam.

Complementam a decoração pequenos ramos de flores, entre elas crisântemos dispostos a sugerir uma linha de terra coincidente com a base da peça e reforçada pela presença de alguns mamíferos dispostos colateralmente ao assunto principal – um cavalo branco malhado e um



## HISTORIOGRAPHY

tigre mosqueado, bem como coelhos e cães de menor dimensão – em contraposição aos vários pássaros e borboletas que povoam a parte superior do campo, assim alusivos à terra e ao céu, respectivamente, sendo que este último é reforçado pela figuração do sol.

O campo apresenta-se superiormente rematado por uma barra (que pensamos corresponder ao antigo sebasto) composta pela repetição contínua de um módulo em “S” com os extremos bifurcados e a terminarem em flores e frutos (malaguetas?), idêntico ao que se observa, parcialmente, nos cantos inferiores (a confirmar-se, a antiga cercadura da capa ou pluvial).

Entendemos tratar-se de uma peça muito curiosa, na medida em que nos apresenta a figuração de um tema cristológico plenamente integrado no universo

naturalista que caracteriza a vertente chinesa que anima os exemplares estudados até ao momento, tal como se reconhece num outro frontal de altar existente na Igreja de Nossa Senhora da Graça, na localidade de Cano (concelho de Sousel).

Se o programa iconográfico usado nesta peça nos pode sugerir a recriação miniaturizada chinesa do cosmos, através da evocação das suas forças vitais e dos seus protagonistas ou, tão-somente, circunscrever-se a uma leitura estritamente decorativista, de forte impacto visual e cenográfico quando utilizada num cenário ocidental, ele pode ainda integrar elementos que, embora realizados por nativos de outras culturas e integrados em conjuntos de grande complexidade iconológica à luz dos seus referentes, permitem leituras paralelas com significado no seio católico. É precisamente o caso: uma verdadeira ode à ressurreição de Cristo, evocada não só através da presença do pelicano, o único assunto estranho aos chineses – e que se assume como símbolo do amor paternal, que não recua perante qualquer sacrifício, e como figura da morte sacrificial de Cristo e da Sua ressurreição –, como também da fénix, outro dos animais que integram o bestiário medieval dos símbolos da ressurreição cristológica, ao renascer das cinzas. A mesma imagem é reforçada pelas figuras do pavão, do próprio Sol e da romã, sendo que os primeiros eram utilizados como símbolo da renovação e ressurreição enquanto a romã, quando representada a mostrar as sementes vermelhas, aludia não só à ressurreição mas também à esperança.

Contanto estes aspectos, em sintonia com o quadro mental chinês, não podemos deixar de notar algumas discrepâncias que nos parecem detectáveis não tanto no domínio compositivo, antes na abordagem plástica e na execução do programa decorativo que ostenta: não obstante os motivos representados comungarem daqueles que normalmente animam os espécimes bordados sino-portugueses, como acima assinalámos, os mesmos evidenciam, sobretudo ao nível da componente vegetalista – o modo como os ramos se distribuem (cujo desenho é ainda bem perceptível dado já quase não subsistir bordado nestes elementos) e o tipo de perfil das folhas –, uma considerável simplificação formal, assente num desenho que consideramos demasiado primário, que não a aproxima nem da



Fig. 17. Frontal de altar. Museu Nacional de Machado de Castro (N.º Inv. T541). Cortesia do Instituto dos Museus e da Conservação, I. P., Lisboa. Foto José Pessoa.

## HISTORIOGRAFIA

interpretação plástica que os chineses tendem a conferir a estes elementos nem daquela que genericamente caracteriza o *corpus* estudado.

Os aspectos mencionados parecem-nos tanto mais perceptíveis quando comparados com os animais ali representados, dotados de um imenso dinamismo conferido pelas poses adoptadas, bem patente nos mamíferos e nas pequenas aves bordadas que voam por entre a folhagem, debicam borboletas ou as romãs, e acentuados por uma execução que se nos afigura mais cuidada quer em termos de distribuição cromática, quer de pontos usados ou dos pormenores que exibem. Questionamo-nos se as duas componentes poderão ter sido delineadas e ou realizadas por diferentes mãos, cuja competência ou experiência de trabalho podia diferir drasticamente.

Ainda a respeito deste espécime gostaríamos de chamar a atenção para uma outra peça existente no Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra (Fig. 17), na qual reconhecemos alguns pontos de afinidade com aquela aqui em análise: desde logo, a sua própria morfologia e provável funcionalidade, porquanto se apresenta muito similar à peça do museu inglês, isto é, campo com os cantos inferiores articulados com parte de uma cercadura curvilínea e sobrepujado por uma barra, porventura correspondente ao antigo sebasto de uma capa que, à imagem do fragmento do Victoria & Albert Museum, também terá sido transformada em frontal de altar; por outro lado, o mesmo tipo de dificuldade quanto à sua caracterização ou tentativa de integração numa tipologia. Ao mesmo tempo, é nela que reconhecemos a outra única figuração do Sol inventariada até ao momento: entre nuvens, tal como no espécime inglês, ainda que apenas a ladeá-lo superiormente e bordadas às listras horizontais, fazendo com que no conjunto passem despercebidas ou pareçam folhas.

Embora o Sol integre o repertório temático chinês e se assuma como símbolo imperial e um importante elemento *yang* ou princípio activo e masculino da filosofia taoísta por oposição à Lua, elemento *yin* passivo feminino,<sup>41</sup> do que nos foi dado observar, a sua figuração na China, designadamente nos emblemas hierárquicos, corresponde a um corpo esférico vermelho, também denominado disco solar, que nada tem que ver com o modelo aqui representado, com os raios alternadamente rectilíneos e ondulados e de diferentes cromias. Portanto, pese embora a

familiaridade com o motivo, o mesmo não terá sido alvo de interpretação ou de transposição para o figurino chinês como de alguma forma se reconhece com o tratamento conferido ao pescoço do pelicano, que em nada o aproxima dos formulários tradicionalmente atribuídos à sua morfologia no Ocidente. Do mesmo modo urge assinalar a interpretação plástica conferida ao tigre e ao cavalo: no primeiro, não fosse o tratamento conferido à pelagem e à cabeça do animal pensaríamos tratar-se de mais um cão, uma vez registada a sua atitude e posicionamento, de pouca afinidade não só com a sua natureza selvagem mas com a da própria abordagem chinesa para este motivo; no cavalo chama-nos a atenção a sugestão de movimento que dele emana, ao ser representado quase a galope e o facto de ser malhado, uma característica dos cavalos originários da Ásia do Norte, que apenas cativaram a atenção dos chineses no início da dinastia Tang e que, ao que tudo aponta, permaneceram mais na tradição artística da arte da Ásia Central Oriental do que propriamente na do Celeste Império.<sup>42</sup>

## CONCLUSÃO

Contanto que a colecção de peças têxteis bordadas sino-portuguesas do Victoria & Albert Museum não seja, como afirmámos, extensa ou sequer dotada de peças de absoluta excepção, entendemos que a mesma se pode e deve constituir como um incontornável *corpus* de referência. O facto de reunir um conjunto coerente de exemplares que, não só se revela consentâneo com as particularidades desta manufactura nas suas múltiplas vertentes (técnico-materiais, plásticas, compositivas, iconográficas, morfológicas, cromáticas), como é ainda portador de novidades iconográficas que contribuem para a consolidação e alargamento do nosso conhecimento acerca desta manufactura, confirma-o. Por outro lado, apresenta ainda como mais-valia o facto de se concentrar num único espaço, por sinal, um dos mais importantes e conceituados museus actualmente existentes no mundo, uma vez conhecida a quantidade, a qualidade e a diversidade do espólio que alberga.

Talvez o seu reconhecimento e consequente divulgação possam alertar para a relevância de uma produção que tem permanecido ignorada (ou erradamente entendida como indo-portuguesa) embora ainda se encontre muitíssimo representada em

colecções públicas e privadas portuguesas e estrangeiras, de que é exemplo a do Victoria & Albert Museum. Tanto mais que a mesma ter-se-á seguramente afirmado entre os séculos XVI e XVIII como uma importante e

incontornável referência do exotismo e orientalismo que então se difundiu na Europa, a par dos famosos *palampores*, sobretudo destinados aos mercados holandês e inglês. **RC**

## NOTAS

- 1 Deste conjunto, lamentavelmente apenas nos é possível apresentar imagens de cinco peças, dadas as dificuldades logísticas colocadas pelo Victoria & Albert Museum quanto à possibilidade de reprodução dos restantes exemplares.
- 2 J. C. Robinson, (coord. de), *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, Londres, R. Clay, Sons and Taylor, 1881; *Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1882; Francisco Marques de Sousa Viterbo, *A Exposição de Arte Ornamental: Notas ao Catálogo*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1883; Joaquim de Vasconcelos, *Exposição Distrital de Aveiro em 1882*, Aveiro, [s.n.], 1883; *Exposição de Arte Sacra Ornamental. Catálogo da Sala de Sua Magestade El-Rei*, Lisboa, Comissão do Centenário de Santo António em Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1895; *Catálogo da Exposição de Arte Sacra Missionária*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1951.
- 3 Sobre o termo indo-português e a sua evolução *vide*: Maria João Pacheco Ferreira, “O Conceito sinoportuguês. Problemáticas inerentes ao seu surgimento, identidade e aplicação”, in *Lusiada. Arqueologia, História da Arte e Património*, Lisboa, Universidade Lusíada Editora, n.º 2/4 (2004), pp. 139-151.
- 4 Que nos foi dada a conhecer pela nossa colega Ana Pires a quem agradecemos a informação.
- 5 Embora, como refere Verity Wilson, também seja frequente o uso de giz branco com a mesma finalidade que a tinta, não tivemos ainda oportunidade de reconhecer qualquer exemplo do seu uso no âmbito das peças bordadas sino-portuguesas estudadas; cf. Verity Wilson, *Chinese Dress* (Far Eastern Series), Londres, Victoria & Albert Museum, 1996, p. 107.
- 6 Cf. Young Yang Chung, *The Art of Oriental Embroidery. History, Aesthetics and Techniques*, Nova Iorque, Charles Seribner's Sons, 1979, pp. 157-158.
- 7 Maria João Pacheco Ferreira, *As Alfaias Bordadas Sinoportuguesas (Séculos XVI a XVIII)*, Lisboa, Editorial Minerva, 2007.
- 8 Chung distingue as variedades de fio dourado usado no bordado chinês Ming e Qing, as duas dinastias contemporâneas da presença portuguesa na China: a par dos fios metálicos de ouro de 20 quilates, cuja secção podia atingir 0,5 a 1mm, recorriam a soluções mais económicas das quais constavam o uso de tiras planas cortadas a partir de folhas de ouro, de papel ou couro dourados e também fios de papel dourado enrolado a volta de seda. Cf. Young Yang Chung, *Silken Threads. A History of Embroidery in China, Korea, Japan, and Vietnam*, Nova Iorque, Harry N. Abrams. Inc. Publishers, 2005, p. 115.
- 9 Young Yang Chung, *The Art of Oriental Embroidery...*, p. 38.
- 10 Uma designação utilizada por Verity Wilson para este procedimento e para a qual não conhecemos um termo equiparável em português; cf. Verity Wilson, *Chinese Dress*, p. 108.
- 11 AAVV, *A Cidade Proibida*, Lisboa, Fundação Oriente, 1992, pp. 93-94; Michel Culas, *Grammaire de l'objet chinois*, s.l., Éditions de l'Amateur, 1997, p. 60.
- 12 Marie-Anne Privat-Savigny, *L'Église en broderie. Ornaments liturgiques du Musée National de la Renaissance*, Paris, Reunion des Musées Nationaux - Musée National de la Renaissance, 2005, p. 81.
- 13 Sobre este acervo *vide*: Verity Wilson, “Chinese Painted Silks for Export in the Victoria and Albert Museum”, in *Chinese and Central Asian Textiles. Selected Articles from Orientations 1983-1997*, Hong Kong, Orientations Magazine Ltd, 1998, pp. 20-25.
- 14 Cf. Madalena Ataíde Garcia e Maria Manuela Santana, “Bolsa de Corporais”, in José António Falcão, coord., *Entre o Céu e a Terra. Arte Sacra da Diocese de Beja*, tomo III, Beja, Departamento de Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, pp. 49-53.
- 15 *Exposição de Arte Ornamental do Distrito de Viana*, Viana do Castelo, s.n., 1898. A mesma casula surge com o número 331 no referido catálogo e classificada como trabalho indo-português.
- 16 Informação de que dispomos através de contacto telefónico com o pároco local, Padre José António Araújo de Freitas, a quem aproveitamos para agradecer a amável colaboração prestada.
- 17 Cf. Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Vol. II, tomo 2, Paris, Presses Universitaires de Paris, 1955-59, pp. 74 e ss.
- 18 Como assinala Federico Palomo, “Em certo sentido, a família tornava-se o primeiro espaço dessa acção de instrução religiosa da criança...”; cf. Federico Palomo, *A Contra-Reforma em Portugal (1540-1700)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, p. 69.
- 19 As representações conhecidas com este tema apontam-nos outras estruturas de apoio como sejam os troncos de árvores, mas de espécies botânicas mais europeias, de colunas ou pilares ou, tão simplesmente, com as mãos amarradas atrás das costas, um variante introduzida por Piero de la Franscesca, Michel Pastoreau, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 310.
- 20 Pe. Manuel Cardoso Mendes Atanásio, *Arte Moderna e Arte da Igreja. Critérios para Julgar e Normas de Construção*, Coimbra, Centro de Estudos de Urbanismo, 1959, p. 39.
- 21 Michel Pastoreau, *La Bible et les saints...*, p. 309.
- 22 Giancarlo Rocca, coord., *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente*, Roma, Edizioni Pauline, 2000, p. 27.
- 23 De acordo com Verity Wilson seria originalmente vermelho; cf. Verity Wilson, *Chinese Textiles*, Londres, V&A Publications, 2005, p. 26.
- 24 Veja-se *Brief Guide to the Chinese Embroideries*, Londres, V&A Museum, Department of Textiles, 1931.
- 25 Cf. G. F. Wingfield Digby, “Some Silks Woven under Portuguese Influence in the Far East”, in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Londres, Vol. LXXVII, 1940, Agosto, n.º 449, pp. 52-63 e Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, 3.º vol., Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s.d., p. 215.

## HISTORIOGRAFIA

- 26 A quem aproveitamos para agradecer a possibilidade que nos deu de estudar e fotografar a referida peça.
- 27 De acordo com o *Dictionnaire des symboles*, a duplicação da cabeça coincide, em termos de significado, com o acentuar do próprio simbolismo implícito à águia, isto é, a águia bicéfala enquanto sinónimo de uma autoridade mais que real, de uma soberania verdadeiramente imperial. Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 14.<sup>a</sup> ed., Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1993, p. 16.
- 28 De cujo conhecimento tivémos notícia através da colega Barbara Karl, a quem agrademos a informação.
- 29 Michel Cazenave (dir.), *Encyclopedie des symboles*, 6.<sup>a</sup> ed., Paris, Librairie Générale Française, 2004, pp. 12-13.
- 30 Vide nota 3.
- 31 Cf. Shelagh Vainker, *Chinese Silks. A Cultural History*, Londres, British Museum, 2004, p.158.
- 32 Young Yang Chung, *Silken Threads. A History of Embroidery...*, p. 37.
- 33 Madeleine Hallade, *Arts de l'Asie ancienne. Thèmes et motifs. La Chine*, Vol. 3, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 63; Wolfram Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols. Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, 6.<sup>a</sup> ed., Londres, Routledge, 1995, p. 236.
- 34 Verity Wilson, "Silk", in Craig Clunas (dir.), *Chinese Export Art and Design*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1987, p. 22.
- 35 *Ibidem*, p. 26.
- 36 Cf. Daisy Lion-Goldschmidt, *L'Art Chinois* (col. Artistique Guarnier), Paris, Librairie Garnier Frères, 1931, p. 11; Madeleine Paul-David, *Arts et styles de la Chine*, Paris, Librairie Larousse, 1951, p. 12 ; Derk Bodde, "Dominant Ideas in the Formation of Chinese Culture", in *Essays on Chinese Civilization*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 133.
- 37 Jessica Rawson, *The British Museum Book of Chinese Art*, 3.<sup>a</sup> ed., Londres, British Museum Press, 1999, p. 265.
- 38 Maria João Pacheco Ferreira, "Notícias da Seda. Referências à seda chinesa na documentação impressa dos séculos XVI a XVIII e seu impacte na sociedade europeia", in *Revista de Cultura* (Ed. Internacional), n.º 16, 2006, Macau, Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, pp. 125 e ss.
- 39 Cf. Young Yang Chung, *The Art of Oriental Embroidery...*, p. 160.
- 40 John Iewin e Katherine Brett, *Origins of Chintz with a Catalogue of Indo-European Painting in the Victoria & Albert Museum*, Londres/Toronto, Butler & Tanner, Ltd./The Royal Ontario Museum, 1970, p. 19.
- 41 Wolfram Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols...*, p. 278; cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 892.
- 42 James C. Y Watt e Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold. Central Asian and Chinese Textiles*, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art – Harry N. Abrams, Inc., 1997, p. 172.