

TAPETE COMO ARTE NO TEMPO E NO ESPAÇO: UMA POSSIBILIDADE NO ESTUDO DA GEOGRAFIA CULTURAL

SILVA, Cláudia Márcia Romano Bernardes¹

Universidade Estadual de Goiás-UEG

1 Teoría, Historia Y Metodología De La Geografía

cmrbs12@gmail.com

Resumo

O estudo realiza-se numa interface com a arte e a filosofia, pelo viés do tempo e do espaço em uma reflexão sobre o tapete como uma possibilidade de estudo na Geografia Cultural. Esse tema objetiva discutir representações e experiências que o homem tem sobre o mundo que o rodeia, seja a natureza ou a sociedade e os sentidos, nesse caso, forjando a identidade à procura do que o move no seu espaço de vivência. O procedimento metodológico que embasa a pesquisa é a ideia advinda da historicidade atribuída ao tempo e à geograficidade (Claval, 2003), sustentada pela abordagem cultural da geografia sobre a sociedade, a economia e produtos da atividade espacial estruturada pela cultura, na qual se coloca em relevo as percepções dos sujeitos e, sobretudo, salienta-se o *significado* que os fenômenos têm para as pessoas. Para a solução dessa problemática foi utilizada uma instigante pesquisa sobre o tapete, objeto muito cultuado pelo mundo afora e que, mesmo sendo um artesanato com uso generalizado, é visto como uma obra de arte de grande valor. Por essa razão, a metodologia aplicada pauta por um dos eixos da geografia cultural proposta por Claval (1997): “A dimensão individual: a cultura forja a identidade.” Sendo o tapete, a concepção que documenta a importância da visualidade pela arte advinda do espírito abstrato, as contribuições advêm de vários pensadores, como Michele Campana (1991); Wagner Maltarolli (1994); Gilles Deleuze (2003), bem como de geógrafos como Claval (1997); Corrêa (2005); Almeida e Rattes (2003) e outros de grande relevância para a compreensão do objeto da pesquisa. O estudo mostra, enfim, que o artesanato, aqui representado pelo tapete oriental, enquanto manifestação de vida comunitária e como sistema de trabalho, reúne em seu arcabouço toda a trajetória cultural de uma sociedade em um determinado período histórico e em um espaço específico. Os turcos otomanos espalharam o gosto pelo uso dos tapetes em suas viagens entre a Ásia Central e o Ocidente. Há pelo mundo inteiro, inclusive no Brasil, uma avalanche de tapetes com milhares de formas, cores, tamanhos e tipos, que oferecem, além de “luz e cor”, a sensibilidade inata do oriente. O estudo conclui, então, que dentro de uma sociedade industrializada e competitiva como a da vivência do mundo atual, em que tudo é fugaz, ainda é possível apreciar com prazer uma obra de arte como a de um tapete oriental, advindo milenarmente do trabalho de artistas-artesãos.

Palavras-chave: Tapete, arte, geografia, cultural.

¹ Professora do Curso de Licenciatura em Geografia da Universidade Estadual de Goiás-UEG – Câmpus de Morrinhos

1. Introdução

Encontra-se no tapete uma arte que conta sua própria história e esse artigo se propõe a uma visão de certa “volta ao mundo dos tapetes” para que se possa, com a arte, averiguar sua participação na vida do homem, seu cultivo e significância através do tempo e do espaço.

Ao buscar a arte, o pensamento volta-se para o sentido originário. Argumenta Arnheim (1986, p.05) que a “arte é produto de organismos e por isso provavelmente nem mais nem menos complexa do que estes próprios organismos.” A arte é um ato de transformação, tem-se que senti-la numa visão única, simples, original e compreensível.

Mas, esse sentido é o modo da doação de um fenômeno que se dá a compreender numa meditação, e para isso, é necessário que se pondere vigilante ao encobrimento e des-encobrimento e o velar-desvelar da arte em vigor.

Nesse contexto, é instigante saber por que o tapete é tão cultuado pelo mundo afora. Por que o seu uso é tão generalizado, mesmo sendo um artesanato e mesmo assim, uma obra de arte de grande valor?

O homem sempre cultivou o tapete nas mais diferenciadas formas e formatos e o foco desse estudo é o tapete oriental, produto de fino artesanato, frequentemente elevado à verdadeira obra de arte, tendo origens muito antigas, o que impede a conhecer com precisão em que tempo e lugar ele se apresentou ao mundo.

E a Geografia, após constituir-se enquanto ciência, passando por vários estágios de sua própria compreensão, encontra caminhos nas experiências obtidas pelos geógrafos, ou seja, as que pudessem servir a toda e qualquer realidade.

Suas experiências associavam-se ao ser humano que vivia e vive em sociedade e aos aspectos físicos, biológicos e naturais para explicar a relação espaço-tempo.

As discussões sobre a geografia cultural seguem adiante, mas um tanto quanto sem os meios necessários; explica Claval (1997) que anteriormente fazia-se uma “análise ampla e geralmente parcial” como as abordagens efetivadas por Vidal de La Blache (1902); Deffontaine; (1948) Sauer (1963), dentre outros.

O geógrafo Dardel, como pondera Claval (1997, p. 90) “foi o primeiro a lutar por esta concepção verdadeiramente humana da geografia”, mas levou-se mais de vinte anos para que a concepção geográfica fosse mudada como ele recomendava. Autores citam que a geografia cultural caminha ainda hoje em um campo restrito nas pesquisas geográficas e McDowell (1996, p. 159) registra que a geografia cultural dá conta “desde as análises dos objetos do cotidiano, representação na arte e em filmes até estudos do significado de paisagens e a construção social de identidades baseadas em lugares.” E, para se entender os desdobramentos da geografia cultural encaminha-se para um conceito de que a

cultura constitui-se em termo dotado de diversas acepções, sendo um termo empregado no senso comum e inteligível no âmbito das idéias em discussão. No âmbito das ciências sociais a polissemia é ampla e os debates em torno do conceito são numerosos (CORRÊA, 1999, p. 01).

Os conceitos sobre cultura são numerosos, principalmente em se tratando de seu uso nas ciências sociais, e dado esse conceito volta-se o pensamento a Claval (1997), quando esse propõe discutir em três eixos a geografia cultural. Dentre eles está o eixo *A dimensão individual: a cultura forja a identidade* e a explicação é que:

a acumulação de informações estruturadas que resulta deste processo tem por objetivo dotar cada um da bagagem de conhecimentos indispensáveis para trabalhar e para se integrar à sociedade. A cultura, no entanto, não se resume a isto: ela serve para dar sentido à existência dos indivíduos e dos grupos nos quais estão inseridos (CLAVAL, 1997, p. 96).

Isso significa que a bagagem cultural subsidia essa situação da sociedade e tenta elucidar por meio de soluções possíveis uma adaptação dos indivíduos às novas situações que surgem. Segundo Castells (1999, p. 23) “A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reproduzidas, pela memória coletiva e fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso.” São as narrativas acumuladas pelos séculos da existência humana que vão contando como os homens vivendo em sociedade tornaram-se capazes de organizar e integrar-se aos lugares, seja perto ou longe, incorporando valores que guiam suas ações e sublinhando tudo o que é social e buscando um sentido à vida individual e coletiva.

O tema em tela objetiva discutir representações e experiências que o homem tem sobre o mundo que o rodeia, seja a natureza ou a sociedade e os sentidos, no caso forjando a identidade à procura do que move seu espaço de vivência.

O procedimento metodológico que embasa a pesquisa é a ideia advinda da historicidade atribuída ao tempo e, sobretudo à geograficidade, que nesse caso é abordada pela geografia cultural com ênfase à sociedade, economia e os produtos desenvolvidos em determinado espaço geográfico estruturado pela cultura (CLAVAL, 2003). A motivação metodológica possui o caráter de colocar em relevo as percepções que pela cultura salienta o *significado* que os fenômenos têm para as pessoas que vivem e desenvolvem suas atividades em determinados lugares e não em outros. Além do que, para dar conta da indagação do problema, a metodologia toma como base um dos eixos da geografia cultural proposta por Claval (1997, p.96) ‘*A dimensão individual: forja a identidade*’ em que o autor comenta que “Ela resulta de um processo de construção sem fim, levado a cabo pelos indivíduos”, mas a cultura não aparece igualmente em todos os membros de uma sociedade, mas aparece no saber fazer de um cotidiano individual ou coletivo ou aprendido na escola.

Sendo o tapete a concepção que documenta a importância da visualidade pela arte advinda do espírito abstrato, as contribuições de pensadores como Maurice Merleau-Ponty (1975); Alois Riegel (1984); Michele Campana (1991); Walter Benjamin (1994); Wagner Maltarolli (1994); Gilles Deleuze (2003); Abrahão Andrade (2008); Patrícia Castello-Branco (2009) e outros foram de grande relevância para a compreensão do objeto da pesquisa.

E como pano de fundo, imagem do tapete oriental mais antigo encontrado no mundo e em particular, de um tapete da região de **Q’um** localizada no sul da província do Teerã, do país Irã, antiga Pérsia.

O acompanhamento e registro foram realizados por meio de instrumentos como gravações, fotografias registradas por ex-alunos do curso de Cinema-Comunicação Social Audiovisual e notas de campo cedidas por comerciantes de tapetes orientais da cidade de Goiânia-Goiás.

1. O tapete como arte e sua historicidade

Correndo pelo tempo encontrar-se-ão os agrupamentos humanos se organizando, e com eles as trocas - tanto de informações, crenças e costumes, como também dos frutos de seus cultivos, especiarias, objetos utilitários, artesanatos, e outros mais. A história nos fala sobre a Mesopotâmia e sua intensa movimentação, conquistas e encontro entre povos provenientes do norte e do sul, todos em busca da fertilidade existente entre os rios Tigre e Eufrates.

E ali se vão encontrar riquíssimos objetos artísticos, tanto na ourivesaria sumeriana, como nos relevos babilônicos, na arte estatuária produzida pelos assírios, como ainda na monumental arte da Pérsia de Ciro (c. 600 a 580 a. C.), Dario (521 a. C. a 486 a. C.) e Xerxes (489-465 a. C.) bem como as caravanas que circulavam por todos os lados em busca de matérias-primas na Índia, no Líbano, na ilha do Chipre e nas montanhas do Cáucaso.

Entre os produtos exportados pelos mesopotâmios, além das pedras preciosas e conhecidos perfumes, estavam seus tecidos: linho, lã e os disputados tapetes., que são frutos escolhidos e colhidos de uma experiência milenar que atravessa o tempo e o espaço, *que possui um alto teor de praticidade e espiritualidade nos vários momentos da humanidade que a ele se recorre..*

Conhecer esse “objeto” aparentemente desprovido de sentido, conhecer a “falta de lógica”, “pensamento não-lógico” ou “pré-lógico”, é desbravar a aparência profunda existente no “objeto” e entrar no sensível e no inteligível, entre a multiplicidade do sensível e a unidade do inteligível para reconhecer, segundo Andrade (2008), “que afinal há um mundo perfeitamente estruturado no interior de um pensamento feito de coisas alheias à [sic] idéia que fazemos do que seja um pensamento”.

A partir desse princípio é que Andrade (2008, p. 318) cita Merleau-Ponty, que afirma:

com a noção de estrutura, diz ele, estabelece-se hoje um regime de pensamento cuja fortuna responde a uma carência humana em todos os domínios. A estrutura, presente fora de nós nos sistemas naturais e sociais, e em nós como uma função simbólica, indica para o filósofo um caminho fora de correlação sujeito-objeto que domina a filosofia de Descartes e Hegel (1975, p. 395).

Ora, em outras palavras pode-se utilizar da estrutura presente fora sistemas e conceber uma narrativa sobre os tapetes, olhando para o oriente, e torna-se interessante verificar que a religião teve um papel relevante na arte.

A religião muçulmana extremamente mais rigorosa do que a cristã no mundo ocidental, proíbe fazer imagens, mas a arte não pode ser suprimida e os artistas orientais

colocam a criatividade ao jogar com padrões e formas. Então experimentam arabescos cada vez mais rendilhados e sutis, numa variedade infindável de padrões decorativos. Talvez, os padrões delicados e belos esquemas cromáticos, numa função simbólica desviem os objetos do mundo real para um mundo onírico de linhas e cores.

O artista, pela percepção do mundo que o rodeia e das sensações que a visão abarca é capaz de representar o acúmulo de informações que recebe de seu meio e no eixo *A dimensão individual: a cultura forja a identidade* há uma explicação sobre que:

a acumulação de informações estruturadas que resulta deste processo tem por objetivo dotar cada um da bagagem de conhecimentos indispensáveis para trabalhar e para se integrar à sociedade. A cultura, no entanto, não se resume a isto: ela serve para dar sentido à existência dos indivíduos e dos grupos nos quais eles estão inseridos (CLAVAL, 1997, p. 96).

Tanto na Pérsia a partir do século XIV e, mais tarde, também na Índia, mesmo sob o jugo dos muçulmanos, os artistas iranianos e indianos demonstraram em seus trabalhos artísticos/artesanais, o quanto aprenderam com a disciplina imposta pelo islamismo que os confinaram aos desenhos de padrões abstratos.

Em uma transposição da literatura para a arte do tapete pode-se compreender o que escreve Dias (2007, p. 280), quando compara “a arte como criação de ‘universos alternativos’ (PROUST) e o possível como ‘categoria estética’ (DELEUZE)”.

Mais tarde conta Gombrich (1999, p. 07) que seitas menos rigorosas “permitiram a reprodução de figuras e ilustrações desde que não tivessem qualquer conotação religiosa.” E artistas-artesãos tomam para si o fazer humano passando pela imaginação por meio dos desenhos em que pudessem expressar suas artes para o mundo real.

2. Sobre tapetes

Entrar no sensível e no inteligível é o convite a entrar em “universos alternativos” e “categoria estética” e o universo dos tapetes orientais, com seus motivos abstratos, induz a essência da categoria estética que neles se expressam, pelos significados e formas cuidadosamente desenhados.

O tapete no mundo oriental expressa a fé, a civilização de uma casta, tribo ou família e o é importante, até mesmo para alguns poetas e filósofos. No mundo ocidental², os tapetes servem como enfeites e revestimentos para o chão, mas para os orientais ricos ou pobres são considerados como mobília usados como sofás, almofadas, cortinas, decoram o chão e servem de cama à noite – mas, a função mais importante do

² Os tapetes também ocuparam esta múltipla função no ocidente medieval. “Los eclesiásticos reunidos em el año 1025, em el concilio de la ciudad francesa de Arrás, decidieron adornar las iglesias com decoraciones de un nuevo género: panõs com representaciones de personajes y acontecimientos históricos para, ante todo, contribuir a ampliar los conocimientos de los numerosos fieles que no sabían leer” (2005, p. 20).

tapete, é sem dúvida, a religiosa, que possui uma função bem distinta e especial, que é para as orações. (CAMPANA, 1991).

Para se falar um pouco mais sobre o tapete é relevante lembrar o termo adjetivo háptico que, segundo Castello-Branco (2009, p. 16), “deriva do grego *haptesthai* que significa “tocar” [...] um adjetivo de (ou relacionado com) a sensação de tocar”. Ela comenta que Alois Riegl categorizou como “háptica” a qualidade física e tátil da arte egípcia antiga “por contraste com a qualidade “óptica” da arte romana, mais abstrata e associada ao nascimento do espaço figurativo”. Também Noronha (2008, p. 09) explica que “háptico” é um termo que foi proposto por Riegl para indicar que a visão tátil é o que caracteriza a sensibilidade para além da perspectiva óptica.

Esta divisão está relacionada à posição que Adolf von Hildebrand tem sobre a obra de arte e que esta deve possuir um caráter ativo da práxis artística, em que o artista (1988, p.22), “não pode confiar nos conhecimentos do receptor mas tem que proporcionar realmente os fatores nos quais descansa nossa representação” é que a aparência comporta para a representação espacial e formal, como a visão próxima e distante, pois a primeira trabalha com a ideia de relação direta e a segunda é mediada e distante.

O sistema háptico é diverso no sentido do tato, na medida em que tem de sintetizar mentalmente um número de *inputs* sensoriais descontínuos e desordenados. E a óptica é a visão geral e panorâmica dos objetos num espaço ordenado e coerente.

Segundo Castello-Branco (2009, p. 18) na visão de Deleuze (apropriação das categorias de Riegl) o háptico e o óptico “são ambos meios de resistir à óptica-tátil que tem como tarefa principal a subordinação da mão ao olho dentro de um espaço organizado e orgânico”.

O sistema háptico está relacionado à percepção de textura, movimento e forças coordenadas pelos receptores do tato, visão, audição e propriocepção, sensações saídas do corpo, que influencia as ações sinérgicas musculoesqueléticas. Ele ultrapassa o tato e torna-se um dos mais complexos meios de comunicação entre o mundo interno e externo que possui o ser humano. Enquanto o sistema visual háptico atua em um nível que guia os movimentos a alvos visualizados, o auditivo háptico fornece informações auditivas importantes sob-restrição da visão.

Nesse aspecto, serve-se do adjetivo háptico³ em sua significação da exploração do sentido do tato, isto é, à mão e ao olho e com essa ideia retornar à questão inicial que se refere aos tapetes raros e valiosos de uma cultura milenar oriental. E essa representação, por meio de linhas e traços, os diagramas - linhas/traços e cores. É desse diagrama manual que nascem novas relações, novas configurações hápticas do campo, da figura e do contorno nos quais a mão mantém a sua autonomia enquanto habitando o olho (DELEUZE, 2003).

Com efeito, para Deleuze o artista “inspira-se” no vivido, parte de seu eu, de suas emoções, dos estados perceptivos e afetivos. Mas, para atingir os “perceptos” e afetos,

³ A oposição entre o háptico e o óptico para Deleuze encontra-se expresso na pintura através de dois tipos de uso da cor e da linha. Enquanto, a arte gótica exalta uma abordagem háptica que foge ao espaço tátil-óptico da representação clássica, o colorismo de Cézanne e especialmente de Van Gogh celebram a libertação da mão através do uso háptico da cor. Mas é em Francis Bacon, claro está que Deleuze encontra a forma mais produtiva do uso háptico da linha e da cor. ⁴ Em Bacon, Deleuze defende que seu uso háptico da cor é uma forma de “ver com as mãos” sem, no entanto, subordinar a mão ao olho (CASTELLO-BRANCO, 2009).

esse precisa ultrapassar-se em todas as suas vivências e retirar do vivido “sensações” inéditas e fazê-las vivas em si mesmo, ou seja, fazê-las viver a sua própria vida (SOUSA DIAS, 2007).

Ora, o que existe então, é uma relação entre todos os sentidos e esses percorrem um a outro, intervêm um no outro, trata-se de um movimento recíproco e não hierárquico. Os artistas-artesãos imprimidos aos dados culturais incorporam os valores por eles adquiridos e

estes têm dupla finalidade: primeiro, guiar a ação, inscrevendo-a em um quadro normativo; segundo, sublinhar a especificidade de tudo que é social, alçando a uma dignidade superior o que passa por procedimentos de institucionalização, e, terceiro, dar sentido à vida individual e coletiva (CLAVAL, 1997, p. 97).

A ação na execução do tapete oriental segue em sua tessitura, normas ditadas pela sociedade que o utiliza e os procedimentos institucionalizados dão sentido e significados precisos para a condução do *know how*, ou seja, o conhecimento prático do artista. E o artesanato-arte, que é fonte de produção, não deve ser confundido com o produto dele resultante. Produto é coisa e artesanato é o conjunto de maneiras pelas quais a coisa é feita. O artesanato abrange outros valores, os quais hoje o tornam reconhecido, universalmente.

Os povos mais desenvolvidos do mundo destinam lugares relevantes ao artesanato que representam o imaginário de um povo e esse interesse pelos trabalhos manuais se explica, talvez pela essência da criação às avessas do avanço tecnológico.

O artesanato difere da arte pura ou desinteressada, pois os produtos que os artistas produzem são bens artísticos elaborados em estúdios ou ateliês. Os profissionais normalmente possuem elevados sentimentos estéticos e formação erudita. Esses se denominam artistas.

E o tapete oriental consegue essa “façanha” de ser ao mesmo tempo artesanato-arte, e pode-se apoiar para isso, no que induz a capa do livro de Deleuze-Guattari que escrevem em *Mil Platôs*⁴. “Não há arte sem essa travessia, sem ser essa travessia, essa passagem do horizonte vivido, essa entrada numa vida outra”. E ao se voltar à história do tapete considerando-o nômade ao fazer várias rotas-travessias no tempo e no espaço, na passagem do ‘horizonte vivido’ pode-se determinar as origens do tapete oriental volta-se à aparição do tear por volta de 3.000 a. C., quando ele já era conhecido e amplamente utilizado no Egito.

⁴ O nômade não tem pontos, trajetões, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto se propagam.

Segundo Fontes (1991, p. 11) as pinturas de Beni Hassan⁵ “mostram uma abundância de trajes e paramentos, além de tecidos pendurados nas paredes ou estendidos no chão”. Esses tecidos usados no chão, os persas posteriormente chamariam *ghalli*, que significa “algo que é pisado”. Mas para os orientais a ação de pisar no tapete significa viver, meditar e rezar. A beleza exterior do desenho e cor tem um significado íntimo com o tecido e representa os mais elevados valores éticos de um povo.

3. Os tapetes continuam os mesmos?

Provas documentais sobre a existência de tapetes do povo persa vieram através de textos chineses que originam-se antes do período da dinastia Sassânida (a. C. 224 - 641). A arte Sassânida é uma arte produzida pelos sassânidos da Pérsia do século III até sua queda, na grande cidade da Mesopotâmia e a capital do Império Arsácida, Ctesifonte, em 640.

Com o passar dos anos, os materiais utilizados na confecção dos tapetes, como a lã, a seda e o algodão, se decompuseram (Ver figura 01). O que permaneceu dos tempos antigos como evidência da tecelagem de tapetes não vai além de alguns pedaços desgastados. Esses fragmentos não ajudam muito no reconhecimento das características de tecelagem de tapetes anteriores ao período seljúcida (séculos XIII e XIV) que foi a penetração dos turcos no Oriente Médio e na Pérsia.



Figura 01: Tapete Pazyryk⁶

Este é um tapete Altai, encontrado nos montes Altai, conhecido como Pazyryk e considerado o tapete mais antigo do mundo e remonta ao século V a. C.. É um tapete de 2.500 anos produzido na dinastia aquemênida, também designada de Acmédia, que governou a Pérsia em seu primeiro período monárquico independente. Segundo Maltarolli:

⁵ Beni Hasan (escrito também como Bani Hasan, ou também Beni-Hassan) (Árabe: بنى حسن) é uma vila no meio Egipto aproximadamente 25 quilômetro sul de al Minya, no banco do leste do Níle, com notável catacombs isso excavated. Durante Reino médio, era o centro do cult de Pakhet.

⁶ Figura retirada da Internet

A tecelagem de tapetes começou com trabalhadores nômades, que andavam por terras frias e criavam seus rebanhos de carneiros, tanto pela carne quanto pela lã. Usavam teares primitivos e é provável que esses primeiros tapetes não tivessem nenhum desenho. Mas, à medida que foram sendo descobertas as tinturas vegetais e animais, as cores e desenhos passaram a ser mais elaborados (1994, p. 13).

Alois Riegl (1984, p. 47) destaca que as obras de arte são consideradas documentos históricos e o valor de antiguidade “revela-se imediatamente, ao primeiro contato, com uma obra na qual fica claro seu aspecto não-moderno”. Para ele, a eficácia do valor de antiguidade reside exatamente em seu aspecto vetusto, nos traços de decomposição impostos à obra pelas forças da natureza, alterando sua forma e cor, fazendo aflorar no espectador a sensação do tempo transcorrido.

Sabe-se que a arte do tapete sofreu várias mudanças em diferentes períodos da história iraniana na medida em que ela passou pela era islâmica indo até a invasão mongol do Irã. No período pré-islâmico, registros históricos mostram que a corte aquemida de Ciro, o Grande em Pasárgada era decorada com magníficos tapetes. Até o século VI os tapetes de lã ou de seda eram muito apreciados pelos nobres da corte de toda Macedônia.

No período islâmico⁷ os monarcas Safavidas foram os primeiros a patrocinar a manufatura de tapetes. Assim como a arte têxtil e tantas outras, a arte da tapeçaria atingiu seu maior grau de perfeição nos séculos 16 e 17. Após a queda dos Safavidas, esta arte entrou em declínio e só foi receber novo ímpeto no período dos Qajares. Foi daí em diante que o mercado europeu abriu suas portas aos tapetes iranianos que eram, geralmente, importados de Istambul, antiga Constantinopla.

Ao comentar sobre o tapete é preciso lembrar que se deve olhá-lo como a uma imagem: observar os diversos detalhes, as linhas, as cores, as formas desdobrando-se em semelhanças ou contrastes para notar os ritmos de cada parte interligando-se com os grandes ritmos da composição, e perceber em tudo uma coerência e íntima razão de ser e viver uma experiência estética (OSTROWER, 1990, p. 217).

Dessa forma, poder-se-á entendê-lo como obra de arte que antes de qualquer coisa, *uma coisa*, pois, as obras como coisas são transportáveis e comercializáveis. Cita Haar (2000, p. 84-85) “... a verdade que a obra de arte mostra não é uma verdade abstrata, um horizonte em geral. É uma verdade situada no tempo e no espaço, que é, a cada instante, a de um mundo e de uma terra determinados.”

Dessa forma, o tapete em um percurso têmporo-espacial demonstra um lado, um mundo, a todo o momento, em cada época, uma dimensão exigida da própria obra uma verdade do artista “colocando-se ela mesma no lugar da obra que cria o artista e não o inverso” (HAAR, 2000, p.92).

⁷ Tribos turcas iniciaram suas imigrações para a Anatólia. Suas jornadas os levaram através do Irã onde algumas destas tribos decidiram permanecer nas regiões ao norte do país. Os Turcos já possuíam tapetes tecidos a muito tempo, utilizando um tipo especial de laço. Da idade média em diante, os iranianos combinaram o nó turco com os seus próprios nós persas, que diversificou vastamente as diferentes maneiras de se tecer um tapete.

4. O tempo...o espaço...

Durante séculos, o tapete sempre emergiu vitorioso de guerras e devastações e com o passar dos tempos continua a permanecer uma estrela constante no Oriente. De todas as artes, a da confecção de tapetes é a que mais se beneficia por ser parte indispensável da vida cotidiana de muitos orientais, que inventam continuamente novos padrões e ideias⁸.

Explica Fontes (1994, p. 28) que “na região de Feraghan há também diversos centros onde se faz um tipo de tapete conhecido como “Mahal”; o nome significa “aldeia” e não se refere a nenhuma localidade em especial.” Os tapetes, em geral, são razoavelmente rústicos, porém resistentes e na sua confecção usam cores fortes e vibrantes e por toda à volta daquela região, os tapetes são bastante parecidos com os de Feraghan.

Wagner Maltarolli (1994, p. 54) esclarece que “geralmente, os países produtores de tapetes são muito pobres e populosos e, quando não o são, as áreas onde eles são fabricados não escapam dessa realidade.” Percebe-se com isso, que o artista-artesão, mesmo com sua arte é confinado também à pobreza.

Para esclarecer um pouco sobre os lugares que mais fabricam os tapetes, a figura do mapa das Zonas Iranianas e Turcomanas de fabricantes de tapetes expõe o país *IRAN* na rota que determina sua espacialidade no mundo oriental dos tapetes (Ver figura 02).



Figura 02: Mapa das Zonas Iraniana e Turcomana de fabricantes de tapetes

Fonte: Foto cedida por Síria Solange Tapetes

⁸ Embora existam poucas variações técnicas de país para país nos métodos de amarração dos nós e nos materiais utilizados na elaboração de tapetes, há diferenças infinitas de padrões e decorações. Aqueles que compreendem os tapetes podem ler com facilidade as diferentes tradições, mentalidades e religiões dos diversos países (Fontes, 1991, p.16).

O mapa auxilia na localização da região onde são fabricados mais intensamente, no Oriente Médio, os tapetes e o desenvolvimento da tecelagem nas tradicionais nações produtoras, afetadas pela herança cultural e tradições artísticas de cada país produtor. Segundo Seemann (2003, p. 270) “a cartografia sob uma perspectiva geográfico-cultural, de fato, não se restringe ao mapa como artefato, ainda menos a padrões da distribuição e difusão de culturas.” Pois, o que importa no objeto de estudo são os elementos das “topografias escondidas”.

No Irã, mesmo as inquietações entre as minorias étnicas causadas pelo sentimento de marginalização e pelo fracasso do governo em manter seus direitos econômicos, sociais e culturais, bem como seus direitos civis e políticos continuam na árdua tarefa de ser uma fonte inesgotável de mão-de-obra barata. O governo, então, patrocina a tecelagem como indústria caseira, a fim de assentar os trabalhadores em suas próprias regiões. As relações espaciais (CORRÊA, 2005, p. 147) sinalizam que elas são “de natureza social, tendo como matriz a própria sociedade de classes e seus processos” e essas demonstram uma face dolorosa do capitalismo.

Segundo uma comerciante de tapetes, em entrevista cedida no dia vinte e um do mês de maio do ano de 2010, na cidade de Goiânia “*hoje existem muitas cooperativas nestas zonas (iraniana-turcomanas) e é impressionante a variedade de cores, desenhos e tamanhos de tapetes que está sendo produzida atualmente*”.

É interessante de se notar que a prática de agrupar os tapetes de acordo com o país de origem faz sentido por possuírem similaridades básicas entre os grupos de tecelões devido a determinados estilos e desenhos. Ostrower (1990, p.219) assinala que “ao gerarem suas próprias formas de desdobramento, as matérias dão origem a *linguagens*, cada qual com suas *específicas formas expressivas*”.

Assim, as formas que os tapetes tomam nas mãos dos artesãos-tecelões constituem uma linguagem, os detalhes com sua atmosfera e efeitos de cor tornando-se expressivos não só em termos funcionais, mas de toda uma visão do mundo.

Os mais belos tapetes foram obras fabricadas pelos artesãos persas, que diferentemente de outros países islâmicos (geometricamente desenhados) tinham desenhos elegantes, recurvados, com detalhes precisos, geralmente em padrões florais. Os mais delicados materiais eram utilizados, desde a lã tradicional até a seda, fios de ouro e prata e pedras preciosas (MALTAROLLI, 1994, p. 55).

Os melhores tapetes são conhecidos como *Tapetes Pahalavi*, produzidos nas cidades de Isfahan, Tabriz, Nain, Ghoum, Kashan, Kirman e Meshed. E para desenhar esse mundo fantástico de cores em lãs e sedas reportar-se-á à cidade de Q’um.

5. O tapete Ghoum

A grande cidade persa, ao sul de Isfahan, Q’um ou Ghoum é uma antiga cidade sagrada do Irã, localizada a 90 milhas do centro do islamismo xiita e, também, centro dos estudos teológicos islâmicos.

A cultura do uso de tapetes está presente em universidades e escolas (para estudos), mesquitas (para as orações e cerimônias religiosas), residências (até mesmo no assoalho das cozinhas) e, claro vendidos no comércio local, regional e internacional.

A fabricação de tapetes em Q'um só foi estabelecida ali, na última metade do século XX e como não possui tradição de tecelagem profundamente enraizada, seus desenhos são cópias de outros centros de tecelagem mais antigos como as cidades de Kashan, Tabriz, Isfahan. Muito dos desenhos dos tapetes são combinados ou adaptados, portanto podendo ser considerados como originais. Comenta Fontes (1991, p. 28), “a industrialização transformou-a num dos mais importantes mercados de tapetes persas”.

Um dos tapetes que representa o que há de melhor, enquanto trabalho persa moderno é importado por uma das lojas especializadas em Goiânia (Ver figura 03).

Primeiramente para se compreender um tapete oriental há que se considerarem três aspectos: a cor, o desenho e o tamanho. Os simbolismos ou padrões são em centenas e exprimem a forma oriental de ver o mundo, porque esses são elementos implícitos à composição dessa arte. Cada um tem um significado próprio, que dá personalidade ao tapete.

Esse tapete “Ghoush” expresso na figura abaixo, que segundo a entrevistada, “*o tapete foi elaborado por tecelões estudiosos da arte e, por conseguinte é um tipo de tapete de grande qualidade*”.

Ele possui as características de um tapete-jardim, ou um tapete floral, onde reproduz fielmente plantas de um canteiro coberto de flores vistosas, onde animais saltam e brincam e pássaros multicoloridos tremulam suspensos no ar, enquanto as borboletas voejam por entre os ramos de flores e folhas. No centro e nos cantos existem árvores que, para a cultura desses povos, é sempre um bom augúrio e a árvore abrindo seus galhos floridos, onde a seus pés ficam animais e dela servindo-se de abrigo para animais que por ali estão. O tapete Ghoush é amarrado por nós bem compactos, reproduzindo os padrões mais conhecidos dos antigos tapetes persas, geralmente contra um fundo claro (Fontes, 1991, p. 28).

5.1 Cores que traduzem vida

As cores em seus significados traduzem a sensibilidade do artista-artesão que, ao conjugá-las harmonicamente, reproduzem por exemplo, o verde enquanto uma cor assertiva, o azul uma cor tranquila e para cada detalhe do desenho, o espaço arquitetural pode ser modificado tornando maior ou menor seu tamanho e assim por diante, apenas pelo efeito da cor. Portanto, um azul esverdeado significará *firmeza* entrelaçado à *doçura* (MALTAROLLI, 1994).

Os nós utilizados demarcam a origem do tapete que podem ser turco *ou ghiordes*; persa ou *senneh*. À medida que os nós são feitos (sejam de que tipo for), as extremidades são cortadas de maneira



irregular, com uma pequena faca, adaga ou foice.

Há uma maneira para determinar a qualidade da amarração, observando os números de nós que ocupam um centímetro linear numa carreira horizontal e uma na carreira vertical. Figura 03: Tapete Ghoum – exposto/vertical

e uma na carreira vertical.

Fonte: Síria SolangeTapetes- 2010.

A borda de um tapete oriental é normalmente constituída por uma *faixa principal* circundada por faixas mais estreitas, todas formando uma composição considerada como uma moldura em uma sequência do desenho prioritário que compõe o tapete. As barras mais estreitas são chamadas *secundárias* ou de *guarnição*. Cada cor tem um significado como, por exemplo, um azul esverdeado significará *firmeza* aliado à *doçura* (MALTAROLLI, 1994). A cor atua sobre a nossa emotividade e ela é uma realidade à qual não se pode fugir⁹.

Conclusão

Este trabalho realizou-se numa interface com a Geografia Cultural na qual se buscou, no tapete oriental, uma possibilidade de estudo como objeto resgatando por meios de alguns elementos filosóficos seus significados e significantes retratados pela história de uma civilização e o devotamento do seu fazer na arte de confeccionar tapetes. A dimensão individual em que a cultura forja a identidade' proposta por Claval (1997) serviu de subsídio para a discussão geográfica sobre o processo de "interiorização e de reconstrução individual da cultura."

A cultura do povo iraniano e dos turcomanos vem do trabalho relacionado ao pastoreio. E o tapete é um dos afazeres representados pelas mãos operosas do artesão/pastor, em que os nós da vida fizeram-no sentir a necessidade e a importância do fiar, tecer e tingir a lã, tarefa delicada e exclusivamente masculina e o tecer ofício feminino. Usava-se a princípio, das cores que a natureza ofertava vinda das lãs dos rebanhos (cabras, ovelhas e camelos) e com o passar do tempo utilizaram de outros elementos para oferecer "luz e cor", sensibilidade inata do oriental.

O artesanato, enquanto sistema de trabalho reúne em um todo, um avanço cultural, quando em um determinado período histórico este apareceu como meio de subsistência e também como hábito de vida em sociedade, onde se torna uma exigência como forma de produção de bens. O artesanato é uma manifestação de vida comunitária, o trabalho se orienta no sentido de produzir objetos de uso mais comum no lugar, seja para uma função utilitária, lúdica, decorativa ou religiosa. É um sistema de trabalho marcado pela identidade de um povo e pode ser encontrado em todas as camadas sociais e níveis culturais daquelas sociedades (Martins, 1973, p.05).

O artesanato é informal. O que o artesão faz, cria-o ele próprio ou aprende na tenda artesanal da família ou do vizinho, observando como este fazia ou faz, pela vivência e pela imitação. O artesão não recebe aulas teóricas aprende a fazer, fazendo. Pratica porque quer ou por necessidade. Acentua cunho pessoal do trabalho artesanal, apesar do trivial na maioria das peças produzidas nesse sistema.

⁹ Esse tapete iraniano (Ghoum) tem em sua composição entre linhas e cores 100% seda e tamanho 150x100=150 em altura e largura.

Os turcos otomanos espalharam o gosto do uso de tapetes por toda a Europa e artistas e artesãos fizeram, então contatos em seus caminhos, entre a Ásia Central e o Ocidente, e, o comércio se estabeleceu. Milhares de formas, estilos, cores, tamanhos se espalharam mundo afora. Há uma avalanche de tapetes tanto originais como cópias, uns de boa qualidade, outras nem tanto. Wagner Maltarolli (1994) comenta que os tapetes orientais possuem uma aceitação internacional, são cotados em dólares, com pouca variação de preços. O Brasil é um dos países que aprecia e utiliza dos tapetes orientais e há uma grande demanda por eles.

Dentro de uma sociedade industrializada e competitiva como a da vivência do mundo atual, em que tudo é fugaz, ainda pode-se prazerosamente apreciar uma obra de arte como a de um tapete oriental, advindo milenarmente do trabalho de artista-artesão.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 3. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BRUNHES, Jean. *Geografia Humana*. Rio de Janeiro, RJ: Fundo de Cultura, 1962.
- BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. 11. ed., Rio de Janeiro: FAE, 1986, p. 736.
- CAMPANA, Michele. *Os estilos na arte: Tapetes orientais*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- CLAVAL, Paul. As abordagens da geografia cultural. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). *Explorações geográficas: percurso no fim do século*. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand do Brasil, 1997.
- CLAVAL, Paul. *A evolução da geografia cultural de língua francesa*. Geosul, Florianópolis, v. 18, n. 35, p. 7-25, jan./jun. 2003.
- CASTELLO-Branco; SILVEIRINHA, Patrícia. *A visualidade háptica da televisão contemporânea*. Revista Brasileira de Ciências da comunicação- Intercom, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 15-37, jul./dez. 2009.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. v. 2, Trad. Klauss Brandini Gerhardt, São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CORRÊA, Roberto Lobato. *Trajetórias geográficas*. 3. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CORRÊA, Roberto Lobato. *Sobre a geografia cultural*. Departamento de Geografia. UFRJ. Publicado no site em 16/11/2009.
- DARDEL, Eric. *L'Homme et la Terre, Nature de la Réalité Géographique*. 1.ed., Paris: CTHS, 1990.
- DEFFONTAINES, Pierre. *Géographie des religions*. Paris: Gallimard, 1954.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, the logic of sensation*. London: Continuum, 2003.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa, v. 5, São Paulo: Editora 34, 1997.
- DIAS SOUSA. "Partir, evadir-se, traçar uma linha": Deleuze e a literatura. Revista Educação. Porto Alegre/RS, ano XXX. N.2 (62), p. 277-285, maio/ago. 2007.
- FERNANDES, Marcos Aurélio. *A proveniência da arte no país de Grécia*. (apostilado) Goiânia: IFITEG, 2009.
- GOMBRICH, E. H.. *A história da arte*. 16 ed., Rio de Janeiro: ITC Editora, 1999.

HAAR, Michel. *A obra de arte: Ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Disfel, 2000.

HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte* (1893). Trad. de María I. P. Aguado, Madrid: Visor, 1988, p.22.

HOLZER, Werther. *A geografia humanista: sua trajetória de 1950 a 1990*. Rio de Janeiro, RJ, UFRJ: PPGG, 1992.

McDOWELL, Linda. A transformação da geografia cultural. In: GREGORY, Derek; Martin, Ron; Smith, Graham. *Geografia humana: sociedade, espaço e ciência social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p.159-188.

MALTAROLLI, Wagner. *O caminho dos tapetes orientais*. Rio de Janeiro: RBM, 1994.

MARTINS, Saul. *Contribuição ao estudo científico do artesanato*. Horizonte. Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais. 1973.

MERLEAU-PONTY, C. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

NORONHA, M. P. *Teoria interartes: "Scinestesia", Embodied experience [Performace? Body art?], paradigma audiovisual e a arte no tempo recente*. In: Colóquio de Estética. Teoria interartes: scinestecia, 2008, Goiânia, UFG.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Tradução Daniel Wiczorek. Paris: Seuil, 1984.

SAUER, Carl, O. *Land of live. A Selection from the writings of Carl Ortwin Sauer*: Ed. John Leighly, 1963.

SEEMANN, Jörn. Mapeando culturas e espaços: uma revisão para a geografia cultural no Brasil. In: ALMEIDA, Maria Geralda de.; RATTTS, Alecsandro JP (orgs.). *Geografia, leituras culturais*. Goiânia:Alternativa, 2003, p. 270.

VIDAL DE LA BLACHE, Paul. *Les conditions géographiques, ques des faits sociaux*. *Annales de Géographie*, v. 1, p. 13-23, 1902.

Sites:

Disponível em:< www.worldlingo.com/ma/enwiki/pt/beni_hasan/1> Acesso em 03 de jun./2010 às 17h15.

Disponível em:<www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/ira/cultura-do-ira.php> Acesso em 03 de jun/2010 às 17h57.

Disponível em <"<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tapetepersa>"> Acesso em, 19 de maio/2010 às 9h.

Disponível em< <https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/viewFile/13599/12466>> Acesso em 26 de out./2014 às 14h.

Disponível em< http://www.ihgrgs.org.br/Contribuicoes/Geografia_Cultural.htm.> Acesso em 26 de out./2014 às 21h.