

Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

UMA TAPEÇARIA DE VASCO DA GAMA NO MUSEU NACIONAL DE ESTOCOLMO.

BÖTTIGER, John

Ano: 1947 | Número: 57

Como citar este documento:

BÖTTIGER, John, Uma Tapeçaria de Vasco da Gama no Museu Nacional de Estocolmo. *Revista de Guimarães*, 57 (1-2) Jan.-Jun. 1947, p. 7-38.

Casa de Sarmiento
Centro de Estudos do Património
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51
4800-432 Guimarães
E-mail: geral@csarmento.uminho.pt
URL: www.csarmento.uminho.pt



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Uma tapeçaria de Vasco da Gama no Museu Nacional de Estocolmo

POR

JOHN BÖTTIGER

É um facto conhecido que já durante o século XIV as tapeçarias começaram a desempenhar a função de documentos históricos. Assim, por exemplo, Filipe de Borgonha, o Audaz, encomendou uma tapeçaria, que em 1387 se encontrava completa, representando a batalha de Roosebeck, no ano de 1382; e João sem Medo, no princípio do século XV, fez idêntica encomenda, reproduzindo assuntos inspirados nas lutas de Liège.

Não é, portanto, de estranhar que acontecimentos tão importantes como foram o périplo de Africa e as conquistas portuguesas na India, fornecessem matéria iconográfica a um ramo artístico intensamente cultivado nessa época, tanto mais que o monarca ilustre em cujo reinado tiveram lugar aqueles sucessos, o Rei D. Manuel I de Portugal (1495-1521), dispensava uma grande protecção ao cultivo das artes e das ciências. Era pois natural que o seu interesse se estendesse igualmente ao trabalho das tapeçarias, o que na realidade se comprova por um documento existente no Arquivo português da Torre do Tombo (1). Apesar de já em Lisboa se tecerem tapeçarias durante o século XIV (2), o Rei não quis confiar a essas oficinas a

(1) *Cartas missivas*, maço 3.º, doc. n.º 245.

Cumpre-nos agradecer a Luis Keil, Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa, esta e outras informações, o qual teve a bondade de nos fornecer uma cópia do citado documento, depois amavelmente vertido para sueco pelo Bibliotecário Real, Evick Dahlgren.

(2) Luis Keil, *Faianças e tapeçarias*, Elvas, 1919, pág. 30 e seguintes.

encomenda que tinha em mente mandar executar. O documento existente no Arquivo, que acabamos de citar, é a minuta original, ditada, ao que parece, pelo próprio monarca, e tem por título — *Pera os pannos que El Rey noso Señor quer hordenar*. Tal documento, possivelmente endereçado ao seu feitor na Flandres (certamente em Antuérpia, cidade que, após a decadência de Bruges, centro de comércio mundial, mantinha estreitas relações com Portugal), foi redigido por António Carneiro, secretário do Rei. Contém as indicações para a execução de uma grande encomenda de tapeçarias, tendo em vista a representação iconográfica das descobertas portuguesas na Índia, e das conquistas realizadas desde a primeira viagem de Vasco da Gama até cerca de 1515. Nestas directrizes do trabalho ficavam assim abrangidos não só os acontecimentos mais notáveis relativos às primeiras descobertas, mas ainda os da época imediata, ocorridos durante os governos dos Vice-reis D. Francisco de Almeida e Afonso de Albuquerque ⁽¹⁾.

A importância das indicações fornecidas por António Carneiro deduz-se da minúcia da sua redacção, como aliás era de uso, especialmente em contratos com os tapeceiros ⁽²⁾, no intuito de ficarem pormenorizada-mente descritos os sucessos que se pretendia historiar. As referidas tapeçarias deviam, em primeiro lugar, representar naturalmente as lutas dos portugueses em terra e no mar, durante a arriscada viagem à Índia, que mais tarde as estrofes de Camões haviam de cantar; a tomada de fortalezas e cidades; as posi-

(1) O citado programa inclui, por exemplo, «*o fecto de Ormuz*» (Afonso de Albuquerque, 1515), «*o desbarato e destroçam que fez Lopo Soares*», que foi o sucessor de Albuquerque, em 1515 (Vide K. G. Yayne, *Vasco da Gama and his successors*, 1460 1580, Londres, pág 96).

(2) Para darmos um exemplo entre muitos, citemos um contrato feito em Tournai, em 1513, que dizia respeito a «*une chambre de tapisseries de l'histoire d'Hercule: se c'est une robe de drape d'or, qu'elle soit à gaune (=jaune) soye; item se un imaigne est de velours bleu ou vert, qu'il soit estoffé de soie bleue ou verde, selon qu'il le faudra sortir pour le eslever contre les autres.* — Item à chacune des pièces bordure tout au tour, qui sera d'un moyen azur semé de gaune foelligence, qui sera à gaune soie et beau rouge doré pour le bien eslever», etc. (Vide Eugene Soil, *Les tapisseries de Tournai*, Tournai, 1891, pág. 399).

ções ocupadas pelo inimigo e pelas próprias forças atacantes; enfim, tudo aquilo que no citado documento, caracterizado por uma pronunciada exigência de realidade, é insistentemente requerido *pello natural como foy*. O nome do navio deveria ficar *no costado ou omde lhe mjllhor perreçer*; o escudo e a insignia do capitão; a bandeira de Cristo da nau almirante; as velas com a cruz; tudo, enfim, deveria ser reproduzido com exactidão. Importância especial se attribuía a diversas cerimónias, tais como a cena da despedida do Rei, pelos comandantes das naus, Vasco da Gama, seu irmão Paulo da Gama e Nicolau Coelho; a procissão dos monges, com seus hábitos, e de tochas acesas, desde a Capela de Nossa Senhora de Belém até à praia, poucos momentos antes da largada; a entrega do presente de uma *copa* ao Rei de Cochim; o modo como os embaixadores foram recebidos pelo Imperador da Taprobana, etc. A fidelidade dos detalhes era ainda mais rigorosamente exigida ao tapeceiro, nos quadros a que com propriedade poderíamos chamar etnográficos e descritivos da natureza. Assim o artista deveria reproduzir, por exemplo, «*as molheres como se queyram com o modo todo em que se faz*», «*o rey que se espedaça e o modo em que ho faz*», «*o modo de trazer as joyas nos dedos dos pees e o modo em que as trazem*», etc. A tapeçaria que havia de representar a passagem do Cabo da Boa Esperança devia mostrar *algũuas alymarias dalifantes e negros e gaado vacũu e casas a maneira de la e pastores com manadas*; uma outra, *os mouros e caferes no natural e nas cores e vestidos e pello natural as arvores e alyfantes e lyoes e bufaros*; uma terceira, representada em Cochim, mostraria *a pintura das geentes cor e vestido e armas o natural e seus amdores e alifantes e sombreiros*. A leitura deste documento dá-nos uma ideia nítida de quanto era completo e perfeito o poder de observação dos portugueses, tão marcadamente vincado nas crónicas da época acerca das suas viagens e descobrimentos (1).

(1) Vide, por exemplo, o *Roteiro*, redigido durante a viagem de Vasco da Gama, na versão anotada por E. G. Ravestein, *A journal of the first voyage of Vasco da Gama* Londres, 1898; e as *Lendas da Índia*, de Gaspar Correia, traduzidas por Henry E. J. Stanley, Londres, 1869.

A série das tapeçarias, executada de harmonia com tais indicações, converter-se-ia deste modo num conjunto do mais alto valor documental, baseado tanto em dados históricos como etnográficos. Todavia, ainda não foi possível provar cientificamente que essa curiosa encomenda chegasse de facto a ter execução e se houvesse convertido numa realidade artística (1). Contrato algum relativo a tais tapeçarias foi encontrado até hoje, apesar das porfiadas pesquisas realizadas nesse sentido. Entre os documentos provenientes da feitoria portuguesa de Antuérpia, provavelmente do ano de 1509, figura, segundo uma nota de contas do feitor Francisco Brandão, o pagamento, a Hieronymus Francobaldi, de 10 tapeçarias, encomendadas anteriormente àquela data, pelo feitor Alvaro Vaz (2). Contudo, nessa relação, não é possível incluir pelo menos algumas das tapeçarias constantes do documento de D. Manuel. A forma como o plano geral da encomenda se encontra elaborado, mostra que o documento foi integralmente redigido na mesma ocasião, e o último acontecimento que nele se menciona corresponde ao ano de 1515. Admitindo, como parece de aceitar, que tal documento fosse ditado pelo próprio Rei, a data em que ele foi escrito fica assim limitada ao período que decorre desde 1515 a 1521, ano da morte de D. Manuel. Não pode pois estabelecer-se ligação alguma entre este documento e a nota de contas acima referida, que certamente diria respeito a qualquer encomenda anterior. Segundo uma informação de Luís Keil existem, porém, referências a tapeçarias com «motivos» que se poderiam assemelhar a alguns dos mencionados na relação manuelina, as quais figuraram nas festas realizadas em Lisboa por ocasião de um baptizado real, em 1670, bem como se encontram igualmente alusões a diversas tapeçarias dos Paços Reais, descritas no século XVII, que bem poderiam dizer respeito às encomen-

(1) Contudo, André Michel pronuncia-se pela execução (vide *Histoire de l'Art*, Paris, 1911, tomo IV, pág. 874).

(2) Alvaro Vaz foi o feitor que antecedeu Francisco Brandão, frequentemente mencionado no livro de viagens de Dürer. Vide Friedrich Leitschuh, *Albrecht Dürer Tagebuch der Reise in die Niederlande*, Leipzig, 1884 pág. 53 e seguintes.

dadas por D. Manuel. Tais informes estabelecem sem dúvida uma probabilidade, porém de fraca consistência para que nos seja lícito afirmar que as tapeçarias contendo a representação dos feitos e conquistas da Índia chegaram, de facto, a ser executadas. E como não nos foi possível ir mais longe no esclarecimento deste problema, temos de o deixar em suspenso. A verdade é que actualmente, em Portugal, não há notícia da existência de quaisquer tapeçarias com assuntos do programa da encomenda de D. Manuel (1). O terramoto de Lisboa, em 1755, tal como, sob diversos aspectos, acontece com relação ao incêndio do Palácio Real de Estocolmo, em 1697, parece constituir uma barreira atrás da qual o destino de muitas coisas se esconde e apaga da lembrança.

Que na realidade existiram estreitas relações entre o Portugal quinhentista e as oficinas de tapeçarias em laboração nessa época é um facto, que pode comprovar-se não só pelas citadas notas dos livros da feitoria portuguesa de Antuérpia, mas também de um modo indirecto. Os assentos do ano de 1504, relativos ao Arquiduque Filipe o Belo, mencionam, por exemplo, uma compra de tapeçarias «à la manière de Portugal et de Indes», a um tal Jean Grénier, tapeceiro de Tournai; e, de outro documento, conclui-se que o Imperador Maximiliano comprou «une histoire de gens et bestes sauvages à la manière de Calcut» a um negociante de tapeçarias, de nome Arnault Poissonier, domiciliado em Tournai no ano de 1510, a qual se destinava a um aposento (2). Nos documentos do inventário deste Arnould Poissonier, que morreu em 1522, menciona-se também «une chambre de tapisseries de Calcou en 9 pieces» (3).

Cartões com desenhos inspirados em «motivos» da história portuguesa da Índia, que nesse tempo revestia um interesse mundial, foram executados logo a partir dos começos do séc. XVI; e, por esses modelos, eram tecidas as tapeçarias que então apareciam

(1) Keil.

(2) Alexandre Pinchart, *Histoire générale de la tapisserie. Pays-Bas*, pág. 76, 78.

(3) E. Soit, *op. cit.*, pág. 175.

no mercado. Existirão ainda alguns desses exemplares? Das tapeçarias que conhecemos, supomos poder incluir neste ciclo de assuntos as seguintes:

A) Um conjunto de três peças pertencentes ao Marquês de Dreux-Brézé, há muito existentes no Castelo de Brézé, em França (departamento do Maine-et-Loire).

B) Uma tapeçaria do Museu Victoria and Albert, de Londres.

C) A tapeçaria que constitui o tema principal do presente estudo e que se guarda no Museu Nacional de Estocolmo, como propriedade do Estado (1).

A série mencionada no Grupo A, é constituída pelos seguintes panos (Figs. 1, 2 e 3), que passamos a descrever:

a) — *Vide Fig. 1.* Representa o desembarque, ou porventura o embarque, de uma quantidade de animais exóticos, de quatro navios do tipo das naus de 1500 (2), embandeirados e com as suas respectivas guarnições, estacionados num porto, com cabos lançados à terra e as ancoras içadas. A bordo de um dos navios, do qual é descido um cavalo, vêem-se dois camelos. Num barco à esquerda, que rema para terra, e no qual um homem em pé sopra numa comprida trombeta, são transportadas algumas avestruzes. No primeiro plano, que é emoldurado por um friso de plantas floridas, as quais não nascem do terreno, mas estão imediatamente coladas à bordadura horizontal inferior da tapeçaria, destacam-se duas gaiolas com animais (leopardo e papagaios), vendo-se também um outro animal em cima de uma rocha, ou coisa parecida, preso com uma corda pelos quartos trazeiros. A' esquerda, ergue-se um edifício com duas torres, entre as quais, na parte média superior, se desdobra um letrreiro onde parece ler-se — «*Indiæ Novæ*» (3). A' porta deste edifício, e também em frente dele, encon-

(1) Comprada em 1918 a L. Bernheimer, de Munich, por R. Bergh, e doada em seguida ao Museu Nacional por um grupo de oferentes.

(2) Vide Ravestein, *A Journal*, etc., cit. pág. 160.

(3) Louis de Farcy, *Les Arts anciens de Flandre. Tapisserie tournaisienne de 1500 à 1504*, Bruges, pág. 105 e seguintes.



Fig. 1 -- *Desembarque de animais exóticos.*

Tapeçaria dos começos do século XVI, pertencente ao Marquês de Dreux-Brézé.

(Oficina de Tournai?)

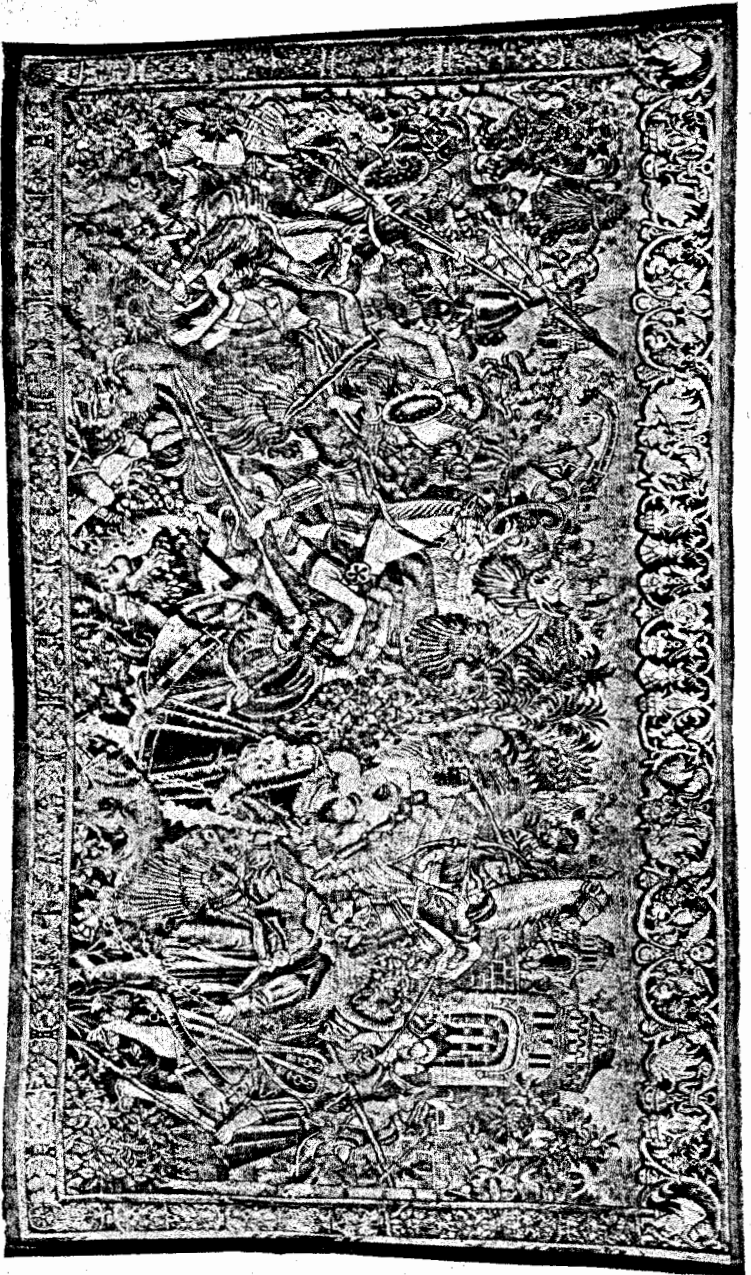


Fig. 2 — *Caçada aos leões.*

Tapeçaria do principio do século XVI, pertencente ao Marquês de Dreux-Brézé.

(Tournai ?)

tra-se um grupo de nove homens dos quais se destaca um, no primeiro plano, que parece o chefe, com uma longa barba castanho-escura. Veste um amplo casaco (*robe*) que lhe dá por baixo dos joelhos, com farta gola de arminho e mangas de larga boca, que deixam ver por baixo o começo das mangas do gibão (*pour-point*). Usa um barrete com ornatos, e, debaixo dele desponta, dos lados, uma espécie de gorro (*bicoquet*), ajustado à cabeça. Na mão esquerda segura um comprido dardo, recebendo com a direita uma carta selada que lhe é apresentada por um homem de cabeça descoberta, na atitude de quem ajoelha. Ao canto inferior esquerdo ve-se um pagem com vestes de tecido listrado, segurando também um dardo, como o chefe cujo rosto nos reaparece noutra personagem idêntica da tapeçaria do Museu de Estocolmo, que adiante descreveremos. A' direita encontra-se, também na frente de um edificio complexo, um outro grupo de personagens, das quais se destacam um senhor e uma dama encostada ao seu braço, envergando ambos trajes do começo do séc. XVI. Ele segura uma lança ou coisa semelhante na mão esquerda, e tem a direita erguida, esboçando um gesto, ao mesmo tempo que reclina a cabeça para o lado da dama, parecendo dizer-lhe alguma coisa. Atrás deste par há quatro figuras, uma das quais com turbante e feições características de um negro, e outra representando uma dama com a cabeça toucada de *coiffe* e *templette*. A' porta da cidade, no lado esquerdo, e sobre as muralhas, que se prolongam para o fundo, assomam alguns espectadores, observando os navios. Na linha do horizonte, que fica elevada, vêem-se, sobre os montes, edificios com torres e ameias. Toda a composição está densamente concentrada, e sem observância da perspectiva.

b) — *Vide fig. 2*. Representa uma caçada aos leões, leopardos, dragões, etc., fora dos muros de uma cidade, num ambiente exótico, caracterizado pelos citados animais e por uma paisagem de palmeiras, laranjeiras, etc. Os diversos caçadores, de turbante na cabeça, estão figurados a pé, ou montando cavalos e camelos. Armados de compridas lanças, espadas e sabres, travam uma luta violenta com os animais ferozes. Do lado esquerdo, um cavaleiro, inclinado na

sela, enquanto segura as rédeas com a mão esquerda, crava o punhal numa peça de caça que jaz por terra. Logo à sua direita, ve-se um grupo de dois cavaleiros, um deles de cor, ferindo com a lança o flanco de um leão, enquanto este, erguido nas patas trazeiras, crava as garras na garupa do cavalo e os dentes na cabeça do cavaleiro, que cai para trás, desamparado. Simultaneamente, o outro cavaleiro despede um golpe de espada na cabeça do leão. A' direita deste grupo, vemos um outro, também constituído por dois homens, diante dos quais está um leão com juba, e as patas dianteiras presas com correntes; um dos homens, ao que parece a figura principal da caçada, ostentando um barrete ricamente guarnecido com plumas, colar ao pescoço, vestes (*robe*) de brocado de ouro até ao joelho, com gola voltada e largas mangas de rufos, ergue na mão esquerda uma pesada maça e segura na direita uma das correntes que prendem o leão ⁽¹⁾. O outro caçador deste grupo apoia a sua maça no dorso do leão, e com a mão esquerda segura duas correntes que sujeitam a fera. Mais além, outros pequenos grupos de caçadores em luta com leões e dragões alados, de fauces hiantes e garras no ar. A' direita, em frente à porta da cidade, ve-se um cavaleiro montando um camelo e em luta com um leopardo, enquanto junto dele um caçador a pé, armado de um arco, despede a flecha contra um leão que rompe da esquerda. Junto dos muros da cidade, sobre os quais estão alguns espectadores, encontra-se um grupo de homens com lanças e escudos. Deste lado, no canto inferior, ve-se um guerreiro de turbante, escudo às costas e espada pendente da cintura, marchando na direcção dos muros da cidade. Ao alto, no último plano, divisam-se, nos montes, edifícios dos quais se aproximam duas pequenas figuras. Junto da bordadura inferior da tapeçaria, e destacando-se dela sem qualquer ligação com o terreno, vêem-se, no primeiro plano, diversas flores. Verticalmente, junto à bordadura, está de cada lado um tronco sem folhagem e mostrando os nós dos ramos cortados, tendo no sopé arbustos vermelhos. Isto

⁽¹⁾ Na fimbria do brocado das vestes deve haver, segundo Farcy (*op. cit.*, pág. 110), uma inscrição, infelizmente ilegível.

condiz com o uso, nessa época, de representar árvores pouco frondosas nos assuntos artísticos. No vestuário de algumas personagens aparece novamente o tecido listrado, que já notámos num pagem da primeira tapeçaria, descrita na alínea a). Tal como naquela tapeçaria, também aqui toda a composição está demasiado apertada e não respeita as regras da perspectiva; contudo, nesta última, os grupos de personagens revelam uma grande naturalidade, e foram concebidos e tratados com carácter.

c) — *Vide Fig. 3.* Esta tapeçaria representa uma paisagem no meio da qual se vê um cortejo que termina na extremidade esquerda por uma zebra conduzida à mão. Seguem-se-lhe nove girafas com arreios de cabeça, um dromedário montado por um trombeiteiro, dois cavaleiros, dois tocadores de tambor, guerreiros, etc. A' direita, vê-se, em parte, um homem ⁽¹⁾ de pé, envergando largas vestes guarnecidas de armiño, e segurandò uma comprida lança; a seu lado um guerreiro empunha uma bandeira, contendo um monograma constituído pelas letras A e V. Subindo pelo pescoço das girafas, ou já sentadas nas cabeças das mesmas, vemos crianças brancas e de cor, aparecendo igualmente outras sentadas em mantos no dorso destes animais, e no selim da zebra. Do lado esquerdo termina a tapeçaria por uma árvore de caule nodoso, ostentando na coroa um grande papagaio. Tal como na tapeçaria descrita na alínea b), vemos, no primeiro plano, as plantas surgindo imediatamente do bordo horizontal inferior, sem qualquer ligação com o terreno; o fundo apresenta a mesma linha de horizonte elevada, e com edificios idênticos. Na descrição da tapeçaria da alínea C), cujo assunto é igual, daremos maior soma de pormenores.

B) — Tapeçaria do Museu «Victoria and Albert», de Londres. O cartão que serviu para a execução deste pano, apesar de mal trabalhado, saiu indiscutivelmente da mão do mesmo artista que desenhò o cortejo acabado de descrever (alínea c), e representa

(1) Falta nesse lugar da tapeçaria um grande pedaço, como em vários outros sítios. Vide Fig. 3.

uma cena idêntica. As grandes girafas com arreio aparecem voltadas no mesmo sentido e, sobre elas, estão as crianças, na mesma disposição; o mesmo tocador de tambor; o mesmo tipo característico do rosto das mulheres, etc. Do lado esquerdo, a tapeçaria termina igualmente por uma árvore esguia, idêntica às que atrás apontamos. Se unissemos esta tapeçaria à descrita anteriormente, a figura barbada principal, representada do lado direito, aparecer-nos-ia a meio, ocupando o lugar de honra do cortejo. O péssimo estado da tapeçaria, como se depreende de uma fotografia que amavelmente nos forneceu o Sr. Kendrick, Conservador do Museu «Victoria and Albert», não nos permite infelizmente uma análise mais detalhada.

C)—*Vide Fig. 4.* Esta tapeçaria encontra-se no Museu Nacional de Estocolmo e pertence ao Estado sueco. Semelhante à mencionada na alínea c), apresenta do mesmo modo uma paisagem, na qual se vê um cortejo com girafas, um trombeteiro montando um dromedário, e mais dois cavaleiros. O cortejo voltado para a esquerda, contém apenas seis girafas, e pelos arreios dos pescoços esguios sobem crianças, algumas das quais soprando em trombetas metálicas ⁽¹⁾ ornadas de galhardetes. Atrás e na frente das girafas vêem-se diversas mulheres, uma das quais, ao lado esquerdo, segurando um manto no qual estão sentadas quatro crianças cujos rostos têm uma expressão de fadiga! A' direita vemos um homem de longas barbas, barrete na cabeça, colar ao pescoço, ostentando vestes (*robe*) ricamente guarnecidas e com uma grande gola de arminho. A sua expressão é acentuadamente severa. Esta personagem principal do conjunto é a mesma que, de indumentária semelhante, nos aparece nas tapeçarias a) e c) do grupo A) (Fig. 1 e 3), posto que na tapeçaria c) (Fig. 3), devido ao mau estado deste pano, o rosto tenha já desaparecido. Junto desta figura há um porta-bandeira, e no pano desta lê-se um monograma constituído pelas letras

(1) Vide C. Sachs, *Reallexicon der Musikinstrumente*, Berlin, 1913. Possivelmente este tipo de trombeta seria a «kharahná», trombeta pérsio-indiana, de metal, de forma direita e comprimento variável. (Informação de H. Boivie).

A e V, como na tapeçaria c). Nesta bandeira, em parte enrolada, nota-se, do lado direito, como que em continuação daquelas letras, vestígio de uma terceira. Tanto nesta tapeçaria, como na mencionada de Dreux Brézé (Fig. 3), aparece, no galhardete de uma trombeta, um braço representado por duas bandas em ângulo e três cabeças de leão; e ainda num galhardete e numa bandeira se vê igual símbolo heráldico, mas sem as cabeças de leão. No primeiro plano há dois guerreiros, um armado de lança e espada, outro com uma campainha ou guiso pendente do braço esquerdo, e tocando flauta que segura com a mão direita, enquanto que na esquerda sustenta igualmente outra flauta um pouco mais pequena que aquela. Ambos ostentam chapéus ricamente armados de plumas, presos por baixo do queixo, ao uso da época na França e na Bélgica; vestem trajes golpeados (um deles com *brayette*) e *souliers pattés*. O tocador de flauta tem uma espada suspensa de uma grossa cadeia que lhe passa sobre o ombro direito, e tanto esta arma como a espada do outro guerreiro não são do tipo das armas europeias. Das figuras femininas, três apresentam os trajes em uso na França e Bélgica nos começos do século XVI, toucadas de *templette*, *coiffe*, e *chaperon*. Colar ao pescoço, vestidos decotados, guarnecidos de *collerettes*, e com mangas abertas, deixando ver parte da camisa nos cotovelos e punhos, à moda italiana. Uma outra mulher colocada entre um dos guerreiros e o porta-bandeira, tem o toucado cingido por uma faixa que passa sob o queixo, à moda em uso, e apresenta o mesmo tipo das que acabamos de descrever; nas mãos segura uma taça na qual uma criança está mechendo com uma colher. O vestido amplo cai-lhe até os pés, ao pescoço tem uma *collerette*, e deitada pelos ombros uma espécie de manto ou capa de tecido listrado, semelhante ao do vestido. De igual tecido é o manto em que estão sentadas as quatro crianças, e também o vestuário que enverga o tocador de tambor que se vê na frente delas. Certamente o desenhador do cartão quis indicar como exóticas as personagens vestidas com tecidos deste padrão. No primeiro plano, inferiormente, há um friso de flores que não nascem do terreno, tal como nas tapeçarias a) e b) (Fig. 1 e 2), da colecção do Marquês de

Brézé, e em parte das mesmas espécies, como sejam os cravos, por exemplo, uma outra flor semelhante à calêndula, etc. Do lado esquerdo, a tapeçaria foi cortada e acabada à mão, com um remate imperfeitamente executado. Do lado direito termina do mesmo modo que na tapeçaria semelhante de Brézé, por uma lorangeira de esguio caule nodoso, despido de ramos; e ainda ao canto desse lado vemos, como na tapeçaria b) do tema da caçada (Fig. 2), um arbusto constituído por um buxo.

A bordadura da tapeçaria que estamos analisando, à excepção da parte horizontal superior (1), é do tipo usual no último decénio do século XV e primeiros anos do século XVI — sobre um fundo escuro uma moldura constituída por um tema ornamental repetido em série, formando um festão de botões de rosa e outras flores. Igual bordadura se vê nos dois panos da colecção Brézé, constituídos pelas cenas do porto e do cortejo (Fig. 1, e 3). Na cena da caçada o tipo da bordadura que a enquadra é semelhante, embora o desenho, na parte superior, seja mais opulento e apresente um carácter um tanto diferente; nas partes laterais e inferior à faixa ocupada pelo bordado é da mesma largura, porém este apresenta-se mais compacto, mais cheio de flores, o que denuncia uma época um pouco posterior à das restantes tapeçarias descritas. A bordadura horizontal superior da tapeçaria do Museu Nacional, o chamado «elemento secundário», conforme a tradicional e apropriada designação sueca, apresenta um carácter especial, como já salientamos também com relação ao pano contendo o «motivo» da caçada aos leões. É formada por um friso de campainhas, alternando com romãs, pendentes de uma série de arcos. Este desenho é interrompido em dois sítios por nichos de folhagem contendo cada qual uma campainha (2) ao centro, enquadrada por duas pequenas figuras sentadas, que

(1) A fotografia da tapeçaria do Museu Victoria and Albert mostra a bordadura horizontal superior de tal maneira deteriorada que não me foi possível estudar a sua ornamentação, distinguindo apenas uma série de linhas de estilo heráldico.

(2) Arranjo semelhante se encontra igualmente noutras tapeçarias do séc. XVI, na colecção Chaise-Dieu, por exemplo (Vide Jules Guiffrey, *Les tapisseries du XII à la fin du XVI siècle*, pág. 81-85).

apresentam o mesmo ar de família das restantes personagens da tapeçaria. No pano da caçada, as campainhas estão enquadradas num ornato mais opulento⁽¹⁾. Os motivos figurados ornamentais da bordadura superior deste pano — uma máscara, duas cabeças aladas, e dois anjinhos nas extremidades — não aparecem nas outras tapeçarias. Estes assuntos ornamentais denunciam já a assimilação de elementos góticos que, após o primeiro decénio do século XVI, começaram a aparecer, à mistura com os elementos anteriores, na execução dos cartões das tapeçarias, posto que outras características, como a linha de horizonte elevada, a falta de perspectiva e o denso agrupamento das figuras, imprimam a tais panos um aspecto de maior antiguidade.

A divergência entre esta bordadura superior da tapeçaria com cenas de caça e a das restantes, mostra claramente que aquele pano pertencia a uma série diferente. É possível que a maior riqueza dada à referida bordadura tivesse em vista harmonizá-la melhor com as personagens principais que figuram na caçada aos leões, e que ostentam sumptuosos vestuários.

Pela descrição que acabamos de fazer deste conjunto de tapeçarias, parece poder depreender-se que os cartões originais que serviram para a sua execução foram destinados a uma mesma série.

Infelizmente, de todas estas tapeçarias só nos foi dado observar directamente o original do Museu de Estocolmo, e portanto, sem um exame pessoal, não pudemos formar uma opinião segura acerca de um ponto tão importante como seja o do conjunto das cores, ou melhor, o da tonalidade de cada uma delas. Todavia, obtivemos do Conservador do Palácio Brézé, bem como do Sr. Kendrick, do Victoria and Albert Museum, informações suficientes para nos permitirem tirar algumas conclusões prováveis, pelo menos neste particular. Segundo

(1) O «motivo» ornamental das campainhas encontra-se com frequência em manuscritos do séc. XV. Vide, por exemplo, as miniaturas de Loyset Liédet, na *Histoire de Charles Martel*, de cerca de 1470 (I. van den Gheyn, *Réproduction des 102 miniatures de Loyset Liédet*). No começo do séc. XVI, também os artistas de Bruxelas as empregavam amiúde, como se pode ver numa tapeçaria da Colecção Le Roy, de Paris, nas séries «Les vices et les vertus», de Madrid, etc.

os informes relativos à coleção Brézé, as cores dessas tapeçarias são: vermelho, azul escuro, verde e amarelo. O ouro não existe. Com respeito à tapeçaria do Museu Victoria and Albert, informou-nos o Sr. Kendrick que a paisagem é azul escura, as árvores com frutos de cores vivas, bem como as flores do primeiro plano, os vestuários em azul e vermelho, os barretes claros, os freios das girafas de vermelho e branco, o ornato da bordadura horizontal superior em vermelho e branco. O aspecto de conjunto deve ser semelhante ao da tapeçaria do Museu Nacional de Estocolmo. Nesta, as cores principais são as seguintes:

Vestes : vermelho com sombreados em castanho e amarelo; em azul com branco e amarelo; em amarelo escuro com amarelo claro e castanho; em cinzento claro com castanho claro e amarelo escuro, etc.; as boinas em vermelho com castanho e amarelo, em azul com branco, em cinzento e branco amarelado, etc.; as plumas em vermelho escuro, amarelo, castanho escuro, verde escuro, branco ou cinzento. *Cores do rosto* : em cinzento claro, com sombras em castanho; róseo; com sombreados e sem vestígios de colorido; em castanho escuro até o castanho quase negro; e em cinzento pesado. *Cabelos* : castanho escuro, castanho claro ou amarelo. *Olhos* : azuis ou castanhos. *Animais* : as girafas em cinzento claro ou escuro, com manchas ovais da mesma cor ou róseas; os dromedários em cinzento com sombreados da mesma cor, mais clara ou mais escura; os cavalos em branco acinzentado e cinzento forte. *Armas* : a lança em cinzento claro ou escuro, com a ponta em cinzento claro e azul; o sabre em cinzento sujo, amarelo, branco amarelado, etc.; a espada com punho em azul e amarelo, o gume em rosa com castanho avermelhado, e o cinturão amarelo sujo; o espadim em azul e branco amarelado com punho cinzento. *Tambores* : em amarelo sujo e castanho, ou vermelho escuro e cinzento. *Bandeiras* : em vermelho com fundo azul, e o contrário; em castanho claro com vermelho e amarelo pálido. *Trombetas* : em vermelho, castanho e amarelo. *Plantas* : em cinzento claro ou escuro. *O vaso* : castanho claro com branco amarelado. *Arreios das girafas* : vermelhos ou azuis, com correias com botões brancos. *O solo* : negro azulado, com folhas de plantas em verde escuro com verde amarelado; flores de cor rosa, branca, castanho avermelhado, azul e amarelo sujo, etc.; as colinas ao fundo em amarelo sujo com contornos escuros e sombreados, desde o verde escuro ao verde claro; árvores com fruto em vermelho, castanho amarelado e amarelo esbranquiçado, as folhas em verde mais ou menos escuro, os caules em cinzento com castanho claro. *O céu* : cinzento azulado com sombreados em azul forte. *A bordadura horizontal inferior e os bordados verticais* : fundo em preto azulado; a série de folhas em verde e amarelo, com frutos em castanho avermelhado e amarelo; os botões de rosa em castanho avermelhado, amarelo acastanhado, branco acinzentado e azul.



Fig. 3 — *Cortejo festivo, com a imagem de Vasco da Gama.*

Tapeçaria dos começos do século XVI, pertencente ao Marquês de Drex-Brézé.

(Tournai?)

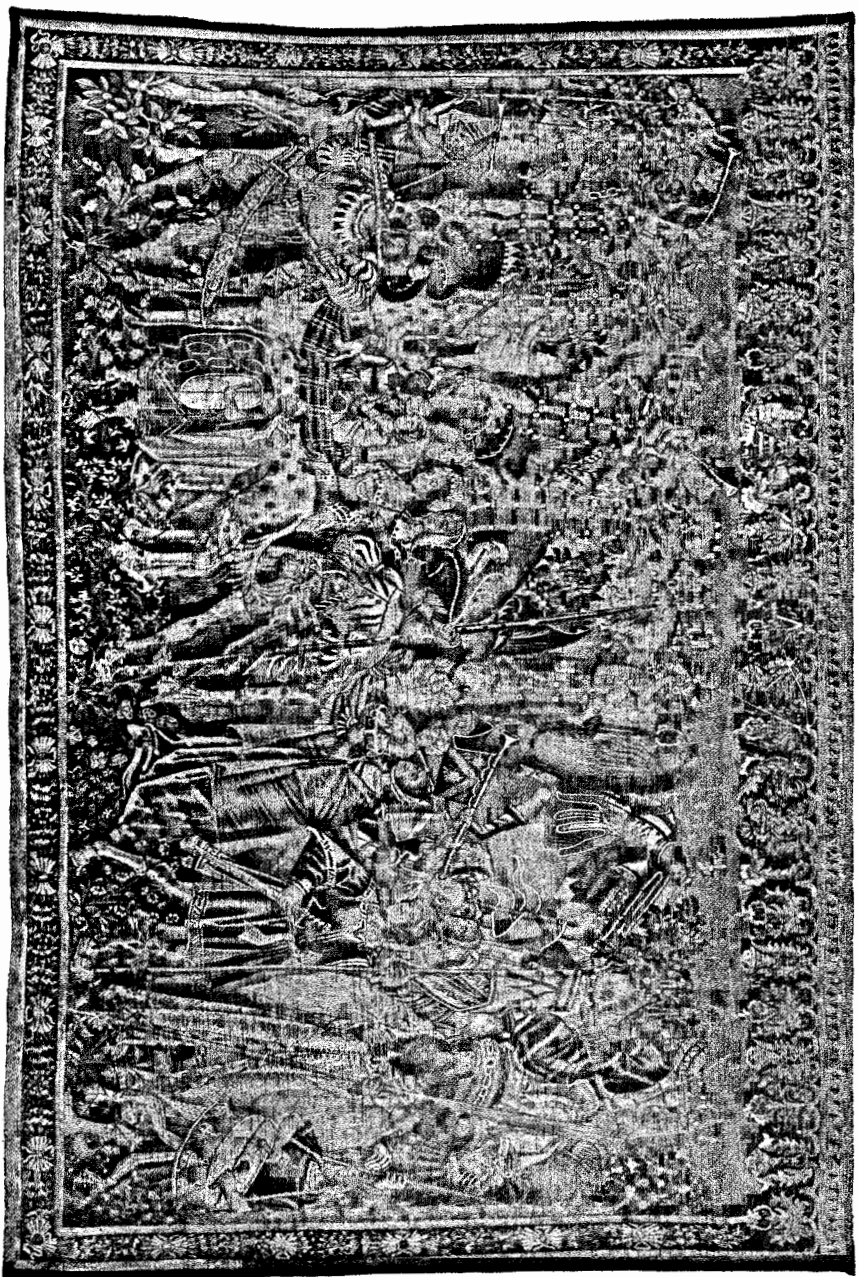


Fig. 4 — *Cortejo festivo, com a imagem de Vasco da Gama.*

Tapeçaria dos começos do séc. XVI, pertencente ao Museu Nacional de Estocolmo.

(Tournai ?)

Tonalidade geral: vermelho forte com azul e verde escuro. Ausência de ouro e seda. O contorno em castanho, etc., mas não marcado por completo. A tapeçaria tem 6^m,05 de comprido por 4^m de alto.

Quanto ao estado de conservação, as tapeçarias da colecção Brézé sofreram um profundo restauro, operação particularmente nefasta com respeito à do cortejo festivo, na qual faltavam grandes pedaços. A tapeçaria do Museu de Londres, abstraindo dos rigorosos cuidados havidos para a sua conservação, encontra-se tão mal tratada (1), que toda a tentativa de restauro parece ser um trabalho melindroso. Com respeito à tapeçaria sueca, que, como disse, foi cortada do lado esquerdo, daremos adiante mais completos detalhes.

Compreende-se o interesse que haveria em poder determinar-se o centro de fabrico de onde tenham saído tão características tapeçarias. E bem assim averiguar quem teria sido o artista autor dos primeiros esboços das composições (*petits patrons*), que o desenhador dos cartões passou para o tamanho definitivo (*grands patrons*) com indicação das cores a empregar, modelos de vestuários, etc., de que o tapeceiro se havia de servir no trabalho. Como é sabido, as investigações neste sentido tornam-se particularmente difíceis quando dizem respeito a tapeçarias anteriores ao primeiro decénio do século XVI. Só por um excepcional acaso um investigador teve ainda a rara felicidade de encontrar elementos de informação que lhe revelaram com segurança toda a génese de uma colecção de tapeçarias, desde o artista que a concebeu até ao tecelão que a executou (2). Mesmo que existissem ainda, provenientes de alguma das oficinas conhecidas, os desenhos de molduras iguais às das tapeçarias que estamos estudando, é provável que nada esclarecessem concretamente, apesar de tais bordaduras serem por vezes, a partir de 1528, um testemunho seguro da sua origem.

(1) A fotografia que, juntamente com preciosas informações, nos forneceu o Sr. Kendrick, não foi possível reproduzi-la aqui.

(2) Referimo-nos a Jules Guiffrey, com respeito ao «Apolipse», da Catedral de Angers.

A julgar pela execução do trabalho, estas tapeçarias parecem um pouco mais antigas do que seria permitido concluir da análise dos assuntos nelas representados. O seu confronto, pelo que diz respeito a esses assuntos, com as tapeçarias saídas das oficinas de Tournai poderia talvez fornecer-nos uma possibilidade de identificação. O conhecido investigador L. de Farcy, especializado no estudo de tapeçarias, procurou relacionar as três de Dreux-Brézé, únicas que ele conhecia deste conjunto, com as mencionadas na compra a que atrás aludimos, feita por Filipe «o Belo» a Jean Grénier, de Tournai ⁽¹⁾, baseado nos seguintes passos do livro de contas, de 1504, que aludem ao Arquiduque: «à Jehan Grenier, tapissier, demourant à Tournai, la somme de 784 livres, 16 sols pour 436 aulnes ⁽²⁾ de riche tapisserie, bien richement faicte, à la manière de Portugal et de Indie, que Monseigneur avoit le 14^e jour de Juin 1504 fait prendre et acheter de lui pour icelle envoyer en France à Monseigneur de Ville qui estait lors en Ambassade illec pour la presenter en don à aucun seigneur de France, dont n'est besoin icy de faire declaration» ⁽³⁾. Aquele autor demonstra também que, segundo se conclui de uma carta datada de 14 de Agosto de 1504, o referido De Ville fôra encarregado pelo Arquiduque de negociar o casamento de um seu filho com Cláudia, uma das filhas de Luís XIII; e é de opinião que, em recompensa dos serviços prestados neste negócio do casamento, a série comprada por Filipe o Belo tenha sido doada por este a algum antepassado da família Brézé, podendo assim as três tapeçarias hoje ali existentes terem precisamente feito parte daquele grupo, tapeçarias estas que aliás não figuram nos inventários do palácio senão a partir do meado do século XVIII. Os argumentos probatórios desta hipótese falham, como se vê, em dois pontos capitais. Em primeiro lugar não existem provas concretas de que a colecção adquirida em Tournai por Filipe o Belo tenha sido doada a qualquer membro

(1) *Les Arts anciens de Flandre*, cit., pág 105.

(2) O *aulne*, ou *aune*, era uma antiga medida francesa de superfície (nota do tradutor).

(3) Texto citado por Alexandre Pinchart, *Histoire générale de la tapisserie. Pays-Bas*, 76.

da família Brézé; tão pouco se poderia afirmar que as três tapeçarias actualmente existentes naquele palácio fossem as mesmas que ali tivessem dado entrada nos começos do séc. XVI, admitindo mesmo a doação. Mas acresce ainda o seguinte: como a série comprada a Jean Grénier, que originariamente compreendia 436 *aulnes* quadrados ⁽¹⁾, abrangia evidentemente várias peças, das quais, admitida a hipótese proposta por De Farcy, fariam parte as três do palácio Brézé, também a estas devia estender-se a expressão de uma *riche tapisserie, bien richement faite*; ora esta indicação não envolvia certamente apenas a ideia de uma exuberância e variedade de trajés, como De Farcy supõe, pois esta é justamente uma das características gerais em todas as tapeçarias dessa época de esplendor, mas significaria especialmente que se desejava uma rica aplicação de ouro, que aliás as tapeçarias do Marquês de Brézé não contêm. Aquelas afirmações, consideradas talvez, sob o ponto de vista histórico, através de um critério demasiadamente pessoal, vêm contudo reforçar, pela concordância cronológica existente entre a data em que tiveram lugar os factos referidos e aquela que nos é revelada pelos assuntos tratados nas tapeçarias que estamos analisando, a possibilidade de estas terem saído, na verdade, de alguma das oficinas de Tournai, talvez da que, durante algumas gerações, esteve na posse dos Grénier, célebre família de tapeceiros. Para a reconstituição histórica da confecção das tapeçarias mais antigas, que infelizmente há-de apresentar sempre grandes lacunas, com poucos elementos podemos contar. Devemos notar, em primeiro lugar, que também se teciam tapeçarias em Bruxelas no princípio do séc. XVI, e com assuntos semelhantes. Pieter van Aelst, por exemplo, executou em 1522 uma colecção de 6 tapeçarias representando uma «Istoire indienne à oliffans et jeraffes pour en tendre une salette» ⁽²⁾.

(1) Cerca de 100 metros quadrados. (Vide De Farcy, *op. cit.*, pág. 109).

(2) Vide Guiffrey, *op. cit.*, pág. 128, e Jules Houdoy, *Les tapisseries de haute-lisse*, etc, Paris, 1871, pág. 144, bem como a notícia de A. Wauter (*Les tapisseries bruxelloises*, Bruxelas 1878, pág. 74) acerca das nove tapeçarias com «personnages de Calicut», que se encontram no Palácio de Bruxelas.

Admitindo em princípio a probabilidade, ou pelo menos a possibilidade de as tapeçarias que vimos estudando terem sido executadas em Tournai, cujo fabrico se conhece hoje muito melhor do que as da mesma época em Bruxelas, devemos começar, a fim de podermos chegar a qualquer resultado aceitável, por estabelecer os pontos de contacto que porventura existam entre as nossas tapeçarias e as tecidas nas oficinas de Tournai.

Betty Kurth procurou definir, num artigo valioso⁽¹⁾, as características do fabrico de Tournai durante o séc. XV, analisando os aspectos aparentes, vestuários, coloridos, etc., de dois grupos de tapeçarias executados em épocas diferentes do referido século, e que, a não ser em Arras, não poderiam incluir-se em qualquer centro de fabrico conhecido. E' de admitir que as características que distinguem as manufacturas de Tournai se possam encontrar igualmente, nessa época, em trabalhos franco-flamengos de outras procedências. Mas são tão escassos os nossos conhecimentos sobre o trabalho executado noutras oficinas então existentes, após a decadência do fabrico de Arras e anteriormente ao desenvolvimento das oficinas de Bruxelas no final do sec. XV, que aquelas características podem aceitar-se, ao menos por comodidade científica, como típicas de Tournai. Fica assim limitado o círculo dentro do qual podemos incluir todos os panos sem origem conhecida. Dos dois grupos que Betty Kurth classificou como fabrico de Tournai, e que abrangem aproximadamente tudo quanto de melhor se conhece no período que vai de 1450 a 1480, o segundo está especialmente representado pela Colecção Ester, do Museu loreno de Nancy, e pela do Museu do Louvre. Somos tentados a incluir naquele segundo grupo as tapeçarias de que nos vimos ocupando, quando já tinha passado o apogeu das oficinas de Tournai.

Além do apoio que nos possam fornecer estes dados, será na tradição das oficinas de Tournai do período anterior, revelada nas tapeçarias que constituem o objecto do presente estudo, que poderemos encontrar

(1) *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Viena, 1917, tomo XXXIV, fasc. 3, pág. 53 e seguintes.

elementos de confirmação da origem que lhe atribuímos. Não falando de outras características comuns da Idade-Média, essa tradição evidencia-se na colocação elevada da linha do horizonte, na falta de perspectiva, na disposição das plantas sem atenção ao terreno, e nas árvores de fruto de caulo nodoso, que aparecem junto das bordaduras verticais. Pode ainda acrescentar-se a semelhança de certas figuras com outras das tapeçarias de Hardwicke Hall, consideradas como trabalho de Tournai. Assim, por exemplo, o caçador da tapeçaria da caçada aos leões (Fig. 2), que se vê colocado à direita, com uma maça na mão e uma cadeia na outra, lembra uma figura idêntica daquela colecção; e o mesmo acontece com respeito ao cavaleiro ostentando um turbante, que existe no canto superior direito das tapeçarias do cortejo festivo (Fig. 3 e 4). Iguamentalmente o rosto deste cavaleiro, bem como a cabeça do homem que está colocado inferiormente ao cavalo, podem encontrar-se de novo, com um pouco de boa vontade, na Colecção Ester, na do Museu do Louvre, etc. (1). Todos estes elementos não são porém garantia suficiente para que possamos atribuir com absoluta segurança às oficinas de Tournai as nossas tapeçarias. Sobre a sua origem parece-nos prudente manter por enquanto um ponto de interrogação.

De entre todas as tapeçarias a que nos vimos referindo, já não cabe nos limites deste artigo o exame completo das que não se encontram na Suécia, tanto mais que só pelas reproduções fotográficas as conhecemos. Resta-nos portanto, como elemento principal deste estudo, a tapeçaria do Museu Nacional de Estocolmo, em confronto com as do Palácio Brézé, muito especialmente com a que representa assunto igual, ou seja a do cortejo festivo, em parte regularmente conservada.

Uma comparação minuciosa entre estas duas tapeçarias, mostra-nos que, apesar de o cartão empregado na sua execução ser o mesmo, elas apresentam várias diferenças. Não queremos referir-nos apenas à desigualdade de dimensões resultantes da mutilação so-

(1) Cf. Betty Kurth, *op. cit.*, Fig. 2 e Fig. 26.

frida do lado esquerdo ⁽¹⁾ pela tapeçaria do Museu Nacional, a que já aludimos, e em virtude da qual foi rematada desse lado com uma nova composição. O focinho da girafa até à altura do olho, a boca de uma trombeta em que uma criança negra toca, os braços de outra criança negra sentada inferiormente, as pernas da girafa aparecendo na frente do guerreiro que toca flauta, o caule da árvore contígua, e finalmente o arbusto com frutos junto ao pé da girafa — tudo foi bordado de novo (e de que maneira!), para rematar dêsse lado a tapeçaria cortada.

A forma brusca como ela acaba, e o seu confronto com a idêntica tapeçaria Brézé, mostra ter possuído inicialmente desse lado o mesmo desenho que esta última. Na tapeçaria de Brézé vêem-se, nessa parte que falta à de Estocolmo, mais três girafas, e, conduzida por um homem armado de lança, a zebra, que ostenta um selim ricamente ajazado onde estão sentadas duas crianças, uma das quais amparada por uma mulher que se encontra por trás dela. Termina finalmente deste lado a tapeçaria por uma árvore exótica de caule enosilhado, em cuja copa se vê poisado um papagaio.

Mas, quer primitivamente a extensão destas duas tapeçarias fosse ou não a mesma, o certo é que ainda outras diferenças se notam na de Estocolmo em relação à do Palácio Brézé. Atente-se por exemplo na mulher que, na parte da direita, segura um vaso: a capa ou manto que ela leva não apresenta no bordo o rico bordado que se vê na de Brézé. Mais à direita, na parte superior, há um cavaleiro de turbante na cabeça, que na tapeçaria de Estocolmo aparece ornamentado com uma fita ou coisa parecida, e na de Brézé se não vê. No cavaleiro que monta um dromedário e toca trombeta, o galhardete desta é de um modelo mais simples na tapeçaria do Museu Nacional do que na outra tapeçaria. O fundo da paisagem sob a bordadura horizontal superior também apresenta diferenças

(1) Não seria tal corte praticado propositadamente? A parte que falta na tapeçaria corresponde a um quarto da sua superfície total. Completado à mão, poderia esse pedaço destacado ter sido vendido sem dificuldade como uma tapeçaria à parte.

em pequenos detalhes das duas tapeçarias: faltam por exemplo na tapeçaria Brézé os edifícios guarnecidos de ameias que se vêem na linha de horizonte da outra, e são diferentes nas duas os detalhes da configuração morfológica do terreno e da vegetação. Entre os peçoços da primeira e segunda girafa, a contar da direita, há no chão dois pequenos animais alados, na tapeçaria sueca, que não aparecem na outra. E assim por diante. Não se deve todavia concluir destas diferenças, como atrás acentuei, que as duas tapeçarias fossem executadas segundo cartões desiguais. As divergências observadas são provenientes da liberdade que ordinariamente era dada ao tapeceiro de poder alterar pequenos detalhes. Para citar um caso, entre muitos, lembremos os tapeceiros da oficina de Aelst, onde foram manufacturadas, segundo os cartões desenhados por Rafael, as tapeçarias de Leão X, os quais compuseram o Cristo com vestes brancas, contrariamente ao indicado naqueles cartões.

Não é preciso ser-se extraordinariamente conhecedor das produções da velha arte da tapeçaria, para se chegar à conclusão de que a tapeçaria que estamos analisando apresenta, no que respeita ao assunto ali figurado, um carácter um tanto particular. Não quer isto dizer que para os desenhadores de cartões dos séculos XV e XVI houvesse assuntos em que eles vissem impossibilidade de interpretação — iria dizer com maior propriedade, de representação — mas da crónica ilustrada e completa que eles executaram, tão extraordinariamente cheia de realidade, pouco nos resta hoje.

Consideremos os assuntos nos seus aspectos gerais. Baseados na certeza que actualmente possuímos, no respeitante ao sentido da realidade que se procurava dar ao rosto das figuras, às roupagens e a outros detalhes característicos das tapeçarias, por volta da época de quinhentos, e que as tornam documentos inegaláveis de cultura histórica, é indiscutível que os desenhadores dos cartões haviam de inspirar-se no ambiente que os rodeava, para a concepção e forma das suas composições. E aqui estamos nós em face de uma página de história da origem das tapeçarias, que não será destituida de interesse para a solução do nosso problema

especial, relativo às tapeçarias que estamos estudando. Seja-nos pois permitida uma pequena digressão à volta deste assunto.

E' conhecida a notável influência que, no século XV e começos do XVI, exerceram na ingenuidade e na curiosidade popular os chamados «mistérios», que deixaram rasto da sua passagem em todas as manifestações artísticas da época ⁽¹⁾. Os temas destas representações não eram somente inspirados em expressões de realidade objectiva, pois muitas vezes visavam apenas arranjos decorativos em banquetes opulentos, ou tinham por fim engrandecer mais um ambiente de esplendor ⁽²⁾, que em geral se exigia nesta época, em determinadas festas realizadas sob a cúpula dos céus. Os lugares preferidos para estas exhibições, que vulgarmente lhes serviam de cenário, não eram apenas os largos fronteiros às catedrais ou a praça nobre da cidade. Noutros sítios eram igualmente erguidos os tablados, e também a rua tinha o seu teatro. De facto, era costume, nessa época, festejar cerimónias religiosas e datas históricas, recepções solenes de príncipes, etc., com dispositivos cénicos chamados *mystères sans paroles*, *mystères mimés*, dispostos por vezes em vários pontos do percurso de um desfile, ou acompanhando mesmo uma procissão ou cortejo principesco. Já no começo do século XIV se conheciam na França e Bélgica representações desta natureza, executadas por alguns dos membros das numerosas corporações, que tão característica influência exerceram na vida social da época. Os estrados para os figurantes tinham um tamanho variável conforme o assunto que se pretendia apresentar, atingindo por vezes dimensões pouco vulgares. Esta última circunstância permitia naturalmente aos figurantes uma maior liberdade de acção, ou, pelo menos, a possibilidade de dar ao espectador uma impressão de movimento, indispensável em certas representações, como por exemplo na imitação de um

⁽¹⁾ Vide o incomparável trabalho de Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1908, pág. 3-74.

⁽²⁾ Vide, por exemplo, De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, II, 2, pág. 293 e seguintes, na descrição das festas de Bruges, pelo casamento de Carlos o Temerário, bem como, no mesmo volume, as festas realizadas pela Ordem do Tosão de Ouro.

combate, de um cortejo festivo, etc. O teatro de ar livre não era idêntico aos chamados *tableaux vivants*, mas sim às pantominas dos nossos dias, também sem palavras mas com liberdade de gestos, que os actores podiam executar à vontade, no largo espaço que para isso lhes era facultado. Tanto nos palcos dos «mistérios», como nos salões dos banquetes ou nas representações em plena rua, eram utilizados em larga escala processos auxiliares, tais como os dispositivos mecânicos, os manequins, etc., para a exhibição de cenas que não podiam ser representadas pelos meios vulgares. Por ocasião da tomada de Gand pelo Duque Filipe o Bom, no ano de 1458, foi-lhe feita uma recepção triunfal naquela cidade, e, entre as dezóito representações diferentes exhibidas em palcos construidos nas ruas do trajecto do cortejo, havia um elefante artificial com um palanquim no dorso, onde alguns negros armados com arcos cantavam em honra do referido duque:

Vive Bourgogne est notre cry,
S'il est venu en sa contrée,
En-nous tristesse en est fini. (1)

Nas representações expostas ao longo do trajecto triumphal de um príncipe vitorioso, nem sempre se exhibiam cenas de carácter religioso, ou baseadas em tradições locais. Podiam inclusivamente reproduzir a própria pessoa em cuja honra elas se realizavam. Quando o jovem Rei Henrique IV de Inglaterra e França entrava um dia em Paris, no princípio de Dezembro de 1431, apareceram imitadas as principais personagens do cortejo comemorativo, «sur un haut escarfaulx près du Chatelet, par figures» (2). O Rei Henrique, o Duque Filipe o Bom, de Borgonha, e mais vinte «nobles personnages», viram-se assim, eles próprios, figurados.

Em nossa opinião o artista que executou o esboço (*petit patron*) das tapeçarias com o cortejo festivo (Fig. 3 e 4), depois passado aos cartões pelo dese-

(1) Georges Doutrepoint, *La littérature française à la Cour des ducs de Bourgogne*, Paris, 1909, pág. 353.

(2) L. Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, 1880, tomo II, pág. 190.

nhador dos mesmos, *tomou justamente por modelo uma cena mimica semelhante.*

Um exame minucioso daquela composição talvez convença o leitor da veracidade desta afirmativa. Quem observar com atenção a reprodução que aqui damos da tapeçaria de Brézé, bem como da que figura no nosso Museu Nacional, logo notará que várias personagens desse cortejo *não são representadas em movimento.* Não falando já das figuras que rodeiam a personagem principal, à direita, e que, tal como esta, estão absolutamente paradas, igual atitude de imobilidade se nota no resto do cortejo, como se vê pela posição das pernas das girafas. Da mesma forma, a zebra, cortada na tapeçaria do Museu Nacional, tem é certo uma pata dianteira levantada, mas o seu movimento para a frente não é de admitir se atendermos à posição das mulheres que estão atrás dela, imóveis, segurando duas crianças sentadas no mesmo animal. A zebra mostra, é certo, a atitude *de querer andar*, mas na realidade está parada. E em breve veremos porquê. As restantes figuras principais também se não movem, como por exemplo a mulher que segura o vaso onde uma criança mexe com uma colher. A' esquerda desta, o grupo de outras três, atrás das girafas, ao pé das quatro crianças reunidas num manto listrado de azul, bem como o guerreiro central com a lança, e o da sua esquerda, que sopra com força na flauta — todos foram copiados de atitudes estáticas que permitissem a sua observação, enquanto seis trombeteiros, pelo menos, dois tambores e um flautista procuram, com os seus ruídos musicais, imprimir à cena um ar de alegre divertimento. Mas, posto que as figuras principais estejam representadas em repouso, as secundárias, pelo contrário, têm o aspecto de quem se move activamente. Atente-se nas minúsculas personagens que sobem pelos pescoços das girafas, ou se vêem sentadas nas cabeças destas, em arriscados e impossíveis equilíbrios, agarradas aos pequenos cornos dos animais, e soprando ou simplesmente segurando em trombetas.

O assunto representava evidentemente um cortejo, mas um cortejo parado, cujos primeiros componentes (a zebra e o seu condutor) iniciam precisamente a

marcha, enquanto os restantes elementos estão ainda imóveis. A evidente combinação das duas atitudes — imobilidade e movimento — constitui para nós mais um indício de que realmente a composição da tapeçaria foi inspirada numa cena que se não desloca, mas que pretende dar ao espectador a impressão de movimento, ou seja a pantomina mímica. A reforçar esta opinião acresce o modo como as crianças estão figuradas: as suas posições falsas mostram que os animais originais, obedecendo ao requisito dos artificios das pantominas de teatro, seriam feitos de papelão ou material semelhante; porém, tanto a zebra como as girafas, estão reproduzidas com certa fidelidade, assim dando a impressão de terem sido copiadas de modelos do natural.

A figuração de animais exóticos foi um elemento muito em voga nas festas daquela época, quer realizadas em recintos interiores, quer ao ar livre. Basta mencionar o facto de em 1467, durante as bodas de Carlos o Temerário, em Bruges, um dos convivas conduzir, durante o banquete, um dromedário artificial ⁽¹⁾, de nove pés de altura, montado por um mouro ricamente vestido, que levava consigo duas cestas das quais tirava «plusieurs bestes et oyseaulz vifs», que ia distribuindo às damas. Nesta mesma festa apareceu também «une grant balaine de LX piez de long, grosse et haulte à l'avenant, richement painte» ⁽²⁾. Ao que parece, eram frequentes estes figurados, na execução dos quais colaboravam artistas e operários ⁽³⁾.

Um exame mais demorado dos detalhes que o desenhador do cartão empregou nesta tapeçaria do cortejo, talvez nos possa dar a interpretação do assunto que ele quis reproduzir, bem como ajudar-nos a integrar a referida tapeçaria no seu ambiente artístico-

(1) De Laborde, *op. cit.*, II, 2, pág. 326: «y ot fait un grant dromadaire» etc.

(2) De Laborde, *op. cit.*, II, 2, pág. 328.

(3) De Laborde, *op. cit.*, II, 2, pág. 367: «à Jehan Hennekart, peintre, et varlet de chambre de M. de S. le duc, pour fil et aiguilles a coudre testes de singes, de chièvres, de loup etc. — Pour avoir fait nerver le col du dromadaire pour les nerfs et façon —.

-histórico. Ao primeiro relance, vê-se que o artista teve o intuito de arranjar uma cena onde integrasse assuntos extra-europeus. As girafas, os dromedários, as crianças de côm levam-nos imediatamente a essa conclusão, confirmada por outros detalhes característicos, como sejam os turbantes, as armas de tipo indiano ⁽¹⁾ — alfange e espada — dos três homens no primeiro plano, e ainda o tecido às listras, do manto ou capa de uma mulher, do vestuário dos cavaleiros no canto superior direito, dos tocadores de tambor, e finalmente do manto onde estão sentadas as quatro crianças, sobre a terceira girafa a contar da esquerda. Ignoramos, infelizmente, se também são de modelo extra-europeu o vaso que uma mulher segura nas mãos, e os dois tambores ovais, com suas caixas sonoras ornadas de argolas e campainhas. Parece todavia que foi com tal carácter que o artista concebeu também estes detalhes, aos quais pode juntar-se o vestuário da mulher acima referida, tanto no que respeita ao feitio do mesmo, como ao tecido, e ainda a cor negra do rosto dos tocadores de tambor, com seus típicos barretes. Juntamente com estes indícios de uma cultura estrangeira, aparecem-nos outros que são tipicamente europeus: assim os dois guerreiros com suas vestes e calções golpeados, chapéus ornados de plumas, seguros por debaixo do queixo e «*souliers pattés*»; os vestidos das mulheres, os gorros, etc., tudo característico da moda em uso na França e na Flandres nos começos do século XVI. De aqui parece poder concluir-se que o desenhador não teve em vista representar uma cena passada em Africa, terra das girafas, ou na India, onde aquelas armas que apontamos são usadas. O artista quis sem dúvida dar-nos um quadro onde todos esses elementos divergentes pudessem ser agrupados, extraídos de uma pantomina mímica semelhante, tomada por modelo.

Recordemos agora o que atrás dissemos a respeito de, em muitas dessas pantominas festivas, aparecerem figuradas, por deferência especial, *as próprias*

(1) Vide Wilbraham Egerton, *An illustrated handbook of indian arms*, Londres, 1880.

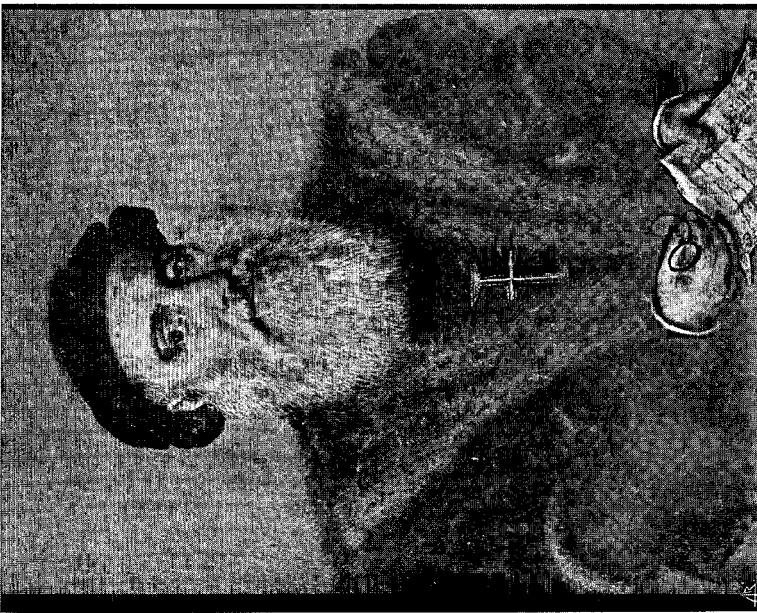


Fig. 5 - *Retrato de Vasco da Gama*, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa.

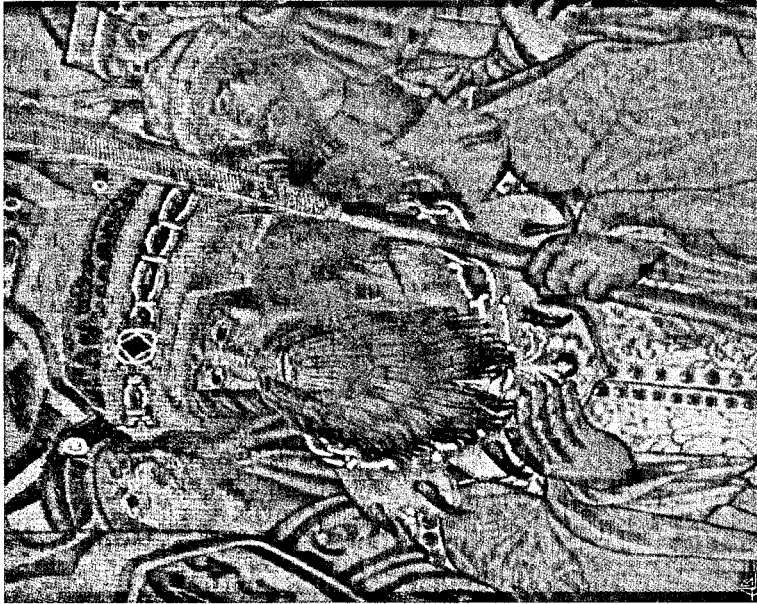


Fig. 6 - *Vasco da Gama?* Detalhe da tapeçaria do cortejo festivo, pertencente ao Museu Nacional de Estocolmo.

personagens de alta categoria incorporadas nos cortejos solenes, que desfilavam pela rua onde a representação tinha lugar. Se nos fosse possível encontrar na nossa tapeçaria qualquer indício que nos apoiasse esta hipótese, talvez pudéssemos alimentar a esperança de nos aproximarmos de uma interpretação aceitável, não só pelo que diz respeito ao significado geral da representação, mas ainda sob o ponto de vista histórico e artístico.

Ora, precisamente de harmonia com tal hipótese, a figura barbada, à direita da tapeçaria, envergando as vestes mais sumptuosas, representa, em nossa opinião, *Vasco da Gama*. Apoiamos esta afirmação na semelhança, quanto a nós convincente, entre o retrato do grande Almirante executado na mesma época (Fig. 5) e o homem imperioso que se vê nessa tapeçaria (Fig. 6) (1). Com excepção da cor das longas barbas, que no retrato são brancas e na tapeçaria castanho escuras (2), e abstraindo evidentemente das naturais diferenças resultantes de uma técnica diversa, não consideramos ousado o confronto estabelecido entre aquela pintura e a tapeçaria, dada a flagrante semelhança dos olhos, do nariz, da boca larga e severa, e, em suma, da expressão geral do rosto. Vasco da Gama é-nos descrito como um homem extremamente orgulhoso e vaidoso, enérgico e firme, e a sua aparência não desmente esta afirmação. Narra Gaspar Correia que no regresso da primeira viagem do Almirante, quando este desembarcou, e, rodeado dos primeiros homens da Côrte, se dirigiu ao Rei D. Manuel, trazia uma barba muito comprida *porque se dizia que a não tinha cortado desde a sua partida de Lisboa* (3). Se o homem que aparece à direita da tapeçaria representa de facto Vasco da Gama, é possível que não só essa tapeçaria, mas todas as restantes que analisamos fizessem parte da série mandada executar por D. Manuel.

(1) Retrato existente no Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa, reproduzido no citado trabalho de K. G. Jayne, e atribuído a Christoph van Utrecht, falecido em 1557.

(2) O retrato do Museu reproduz o Almirante numa idade mais avançada do que o da tapeçaria.

(3) Stanley, *op. cit.*, pág. 269.

Suposição aceitável não só pelo facto de a mesma figura de Vasco da Gama nos aparecer também na tapeçaria com o assunto do porto de mar (Fig. 1), mas que poderá ser talvez confirmada ainda por mais duas razões. A primeira (certamente de pouco valor, mas que de algum modo se liga às relações comerciais luso-indianas) é o aparecimento do tecido listrado, em determinados vestuários mais singelos destas tapeçarias, como atrás vimos. Tratava-se da reprodução de um tecido às riscas, de algodão, chamado *lambel* ⁽¹⁾, mencionado no «Roteiro» e em Gaspar Correia, tecido que naquela época era vulgar no mercado e tinha sido trazido pelos portugueses, para ser dado de presente aos estrangeiros com quem conviesse estabelecer relações. A outra razão que parece querer confirmar o nosso ponto de vista relativamente à história destas tapeçarias é o importante lugar que nelas ocupa a representação de animais. Uma das de Brézé reproduz, como vimos, uma caçada aos leões, outra um desembarque de uma série de animais exóticos, e nas três em que julgamos ver uma representação mímica aparecem girafas, um dromedário, uma zebra, papagaios, etc. Vê-se que D. Manuel, caçador apaixonado e monteador, como todas as personagens reais desse tempo ⁽²⁾, mostrava um grande interesse pelos animais, como se deduz da minuta da encomenda das tapeçarias, citada no começo deste artigo. E' bem conhecida igualmente a Embaixada por ele enviada ao Papa Leão X, em 1514, que além do significado político tinha por fim presentear o representante de Cristo com uma série de preciosidades orientais, ouro e pedras preciosas, e com espécies da fauna exótica, como fosse uma pantera

⁽¹⁾ Ravestein, *A Journal*, etc., cit., pág. 41, nota 3.

⁽²⁾ Vide Burchardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, 3.ª ed., 1877, pág. 11. Segundo este autor o rei Ferrantes possuiu uma colecção de animais, da qual faziam parte uma girafa e uma zebra, ambas presente de um príncipe de Bagdad. Quando Pio II e Galeazzo Maria Sforza se encontraram em Florença, em 1459, do programa das festas fazia parte uma luta entre animais da selva, num recinto fechado da Piazza della Signoria. Entre esses animais figurava também uma girafa. A Lourenço o Magnifico foi igualmente oferecido um destes animais, por Katbey, sultão dos Mamelucos.

adestrada na caça, um elefante ensinado a dobrar o joelho, e até um rinoceronte embalsamado, que morrerá durante a viagem, animais estes que mais tarde foram celebrizados por Dürer e Giovanni da Udine (1).

Não é possível certamente identificar a nossa tapeçaria, ou todas as que vimos analisando, com qualquer dos assuntos explícitos no programa da encomenda feita por D. Manuel, pois a interpretação artística desse programa que lhe imprimiu a oficina do tapeceiro bem poderia ter alterado um tanto o aspecto geral daqueles assuntos; mas não será talvez temerário procurar estabelecer o confronto de outro modo. Assim, por exemplo, poderemos presumir naquele caçador principescamente vestido (Fig. 2), que de maça no ar domina um leão, a representação do próprio rei D. Manuel, célebre pela sua força, e cujo retrato existente na Casa Pia, em Belém, apresenta uma certa semelhança com o referido caçador (2). A identidade do assunto historiado nesta tapeçaria das girafas e na do Museu de Londres, levamos a crer, como dissemos, que se as duas fossem colocadas uma em seguimento da outra, a figura de Vasco da Gama aparecer-nos ia ocupando o lugar central desse quadro; e então teríamos um cortejo preparado em sua honra, no qual ele próprio figurava como herói, tal como aconteceu com Henrique de França, na ocasião da sua entrada triunfal em Paris, a que atrás aludimos.

O rasto do artista que porventura tenha desenhado o esboço da nossa colecção, não desapareceu inteiramente do mundo ilimitado das conjecturas. As relações entre Portugal e a Flandres no princípio do século XVI eram, como se sabe, as mais activas. Em 1503 foi estabelecida em Antuérpia uma feitoria portuguesa; para Portugal, onde já durante o reinado de D. Manuel trabalhavam pintores flamengos, eram enviados livros de orações, quadros, etc., ao mesmo tempo que, de Portugal, os jovens artistas procuravam especialmente Antuérpia para os seus estudos (3). E' possível, portanto, que o artista a quem foi entregue a encomenda dos

(1) Jayne, *op. cit.*, pág. 119.

(2) Jayne, *op. cit.*, pág. 116.

(3) André Michel, *Histoire de l'Art*, cit., tomo IV, pág. 873 e seguintes.

petits patrons para esta série, fosse algum dos flamengos que então trabalhavam em Portugal, o qual bem poderia mesmo ter tomado parte na expedição que levou a cabo a realização do périplo de Africa, na viagem à India. Facto idêntico se deu com Jean Vermeyen, quando foi encarregado de reproduzir o cortejo de Carlos V, em Tunis, no ano de 1535. As narrativas de Gaspar Correia e o «Roteiro» da viagem do Gama não contrariam, por sua vez, a nossa hipótese, e até o próprio texto da minuta referente à encomenda das tapeçarias de D. Manuel (se é lícito relacionar com tal minuta as tapeçarias que vimos estudando), quando prescreve que certas cenas deviam ser representadas na forma *como isso acontecia*, nos leva à conclusão de que o próprio artista as deveria ter observado directamente.

Evidentemente que esses pequenos esboços teriam sido levados às proporções convenientes para serem reproduzidos no material textil e poderem conter tamanha riqueza de pormenores. O artista que desenhou tais reproduções, possivelmente em Antuérpia, e talvez até na própria oficina de tapeçarias, devia estar prático em trabalhos dessa natureza. A maneira como o desenhador soube impregnar o seu trabalho artístico, ao mesmo tempo adaptado à técnica da tecelagem, das tradições características das oficinas dessa época, levamos a aceitar sem contestação a origem franco-flamenga destas tapeçarias. Para a execução nos cartões dos detalhes representando assuntos europeus, tais como o vestuário das damas, os guerreiros, as armas, etc., o artista limitou-se a copiar, como dissemos, o ambiente que o rodeava. Pelo que diz respeito aos detalhes de origem exótica, talvez a feitoria portuguesa de Antuérpia lhe tivesse fornecido «por ordem graciosíssima» o retrato do grande Almirante, juntamente com alguns artigos trazidos pelos descobridores, tais como o *lambel*, os turbantes, as armas indianas, etc. E a circunstância de estes últimos detalhes aparecerem representados nas tapeçarias em grande escala, parece significar também que quem as encomendou estaria ligado à existência daqueles mesmos artigos exóticos.

Infelizmente somos agora forçados a reconhecer, com respeito a dois detalhes existentes nas aludidas

tapeçarias, e que muita luz poderiam trazer ao nosso estudo, a completa ignorância em que, perante os mesmos, se encontra o nosso porfiado esforço de investigador científico. Se, como julgamos provável, a figura principal representa Vasco da Gama, deveria, como era natural, o monograma da bandeira que está na sua frente ser o do nome do Almirante, e o braço da bandeira junta ser igualmente o seu. Mas — *miserabile dictu* — nem uma nem outra coisa se verifica. As iniciais A e V não são as de Vasco da Gama, e o escudo não é o que ele usava (1). Poderíamos supor que o tapeceiro achasse a letra A mais decorativa do que a V, e, por essa razão, começasse o nome com ela, tanto mais que parece existir, no pano da bandeira enrolada, em continuação daquela letra o início de uma outra, que porventura o artista devesse ter desenhado em primeiro lugar. Mas, apesar de ser um facto os tapeceiros disporem de certa liberdade na execução das obras, e muito especialmente neste caso das letras de nomes que lhe eram desconhecidos, a verdade é que a presente hipótese não passa de um porto de abrigo onde a frágil embarcação das nossas investigações procura recolher-se. De Farcy, autor aliás pouco seguro na descrição destas tapeçarias, prescindiu da letra V, e procurou relacionar o A com dois nomes por ele escolhidos um pouco ao acaso (2). Poderia, nesse caso e com melhor razão, ter pensado noutros, como no de Almeida ou Albuquerque, abstraindo é claro dos dois primeiros nomes destes Vice-Reis, que eram respectivamente Francisco e Afonso; mas, se alguma significação particular temos de dar àquelas letras, confessamos que esta última hipótese não é mais feliz do que as outras... E portanto, para não aumentarmos o número de conjecturas já postas, preferimos confessar que não nos abalançamos a decifrar este enigma das letras.

Sobre o escudo do galhardete da trombeta fazemos igual confissão. De Farcy, que talvez nem mesmo tivesse reparado nesse pormenor, nada nos diz a tal respeito.

(1) Vide Ravestein, *op. cit.*, pág. 223, onde vem reproduzido o estudo.

(2) O feitor Arius Correia, ou Pedro Alvares Cabral. O primeiro foi assassinado em 1500, e o segundo capitaneou no mesmo ano uma esquadra enviada à Índia.

O escudo é constituído por duas bandas vermelhas em campo azul, com três cabeças de lião voltadas à esquerda. Sòmente no desenho a heráldica estará respeitada, pois as cores foram sem dúvida escolhidas de harmonia com a tonalidade geral da tapeçaria. Deveremos encarar estes pormenores como os únicos meramente decorativos, escolhidos pelo desenhador do cartão? (1)

Chegamos ao fim da nossa extensa investigação. Os resultados concretos deste minucioso estudo são infelizmente bem poucos. Alguns leitores ficarão compenetrados da possibilidade, aliás inerente a todo o trabalho de investigação, de que um estudioso mais feliz do que nós virá ainda a encontrar uma solução que faça desmoronar completamente o edifício que tão laboriosamente erguemos sobre um alicerce de probabilidades. Mas quem, como o autor destas linhas, passou os melhores anos da sua existência no estudo da nobre arte da tapeçaria, ao qual tanto se afeiçoou, também, por amor dessas velhas inclinações, de boa vontade se expõe aos perigos de um engano. Intimamente a nossa devoção espiritual mantém-se inalterável!

(1) Keil informou-me em carta que as armas do feitor Alvaro Vaz, a que neste artigo aludimos, eram — em campo azul três cabeças de leão, em ouro, e que estas eram igualmente as do braço dos Campos, um dos nomes usados por aquele feitor. E' interessante a coincidência, mas não resolve o nosso problema.

(Versão do sueco, por Francisco José de Sousa Mendes).