As Tapeçarias de Pastrana e a Expansão Portuguesa: A Construção de uma Narrativa Épica

The Pastrana Tapestries and the Portuguese Expansion: Building an Epic Narrative

Flavia Galli Tatsch *
Universidade Federal de São Paulo

Renata Cristina de Sousa Nascimento **
Univ. Federal de Goiás / Univ. Estadual de Goiás / PUC- Goiás

Resumo

O contexto principal de nossa análise refere-se ao reinado de D. Afonso V em Portugal, período no qual foram conquistadas as cidades de Alcácer Ceguer (1458), Anafé (1469), Arzila (1471) e Tânger (1471). Sobre a conquista de Arzila e Tânger temos por máxima representação artística as Tapeçarias de Pastrana. Revisitando o tema tentamos inserir a importância desta arte no contexto tardo-medieval, como um discurso visível e épico da presença portuguesa em África em seu viés comemorativo. Símbolos de poder e produção de memória, tanto as narrativas escritas como visuais, colaboram com a projeção de um retrato das conquistas afonsinas como elementos que perpetuam, a longo prazo, a imagem do rei- cavaleiro, evocando os feitos afonsinos em sua essência comemorativa e representativa, contribuindo para a perpetuação deste momento histórico em sua dimensão heroica.

Palavras-chave: História de Portugal; Arte medieval; Tapeçarias de Pastrana

Abstract

The main context of our analysis refers to the reign of King Afonso V of Portugal, during which were conquered the cities of Alcacer Ceguer (1458), Anafe (1469), Asilah (1471) and Tangier (1471). The conquest of Asilah and Tangier have for maximum artistic representation the Pastrana Tapestries. By revisiting the theme we try to insert the importance of this kind of art in Late Medieval context, as a visible and epic discourse of the Portuguese presence in Africa in its commemorative bias. Symbols of power and production of memory, both narratives, written and visual, work with the projection of a picture of the afonsinas achievements as elements that perpetuate, in the long-term, the image of the king-knight, evoking the afonsinos deeds in its commemorative and representative essence, contributing to the perpetuation of this historical moment in its heroic dimension.

Keywords: History of Portugal; Medieval Art; Pastrana Tapestries.

● **Enviado em: 02/05/2016**
● **Aprovado em: 01/06/2016**

* Flavia Galli Tatsch é doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas. Professora Adjunta II dos Programas de Graduação e Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia e Ciências Humanas-EFLCH da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP. É coordenadora do Núcleo História da Arte – LEME/UNIFESP.

** Renata Cristina de Sousa Nascimento é doutora em História pela Universidade Federal do Paraná. Professora Associada I da Universidade Federal de Goiás, da Universidade Estadual de Goiás e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Tapeçarias no cotidiano tardo-medieval

Tapeçaria é um tecido de caráter ornamental. Em termos gerais, engloba um grupo bastante diversificado de técnicas (trança, costura, bordado, pintura, tinturaria) e, por consequência, de produtos finais. Em termos mais restritos, é a manufatura que utiliza fios de urdidura em um tear manual para a elaboração da trama. Há uma distinção entre tapeçaria e bordado. A primeira é manufaturada em teares compostos de cilindros dispostos horizontalmente sobre dois cavaletes e uma trave cuja função é articular os fios de urdidura e os fios de trama, porém, dependendo do tipo e do estilo de tear utilizado, a urdidura pode ser posicionada na vertical.[1] De qualquer forma, no produto final, a "urdidura é percebida indiretamente, como uma série de nervuras ou saliências que se encontram sob as tramas coloridas".[2] Por sua vez, o bordado, conhecido desde a Antiguidade, é costurado em uma tela com agulha e fios coloridos que, ao contrário da tapeçaria, não cobrem toda a superfície. O exemplo mais significativo de um bordado medieval é a *Tapeçaria de Bayeux* (Bayeux Museum, Bayeux), de setenta metros de comprimento por cinquenta centímetros de altura, encomendada para representar a conquista do trono da Inglaterra, em 1064, por Guilherme, o Conquistador. Apesar do nome pelo qual a conhecemos, ela não é uma tapeçaria e sim um bordado. Neste artigo, o vocábulo tapeçaria será utilizado para se referir aos tecidos manufaturados em tear.

A documentação sobre o uso de tapeçarias no início do período medieval não nos fornece muitas informações e, como salienta Campbell, a terminologia sobre ela não é clara, somente nos séculos XI e XII surgem menções sobre têxteis de luxo existentes nas casas da aristocracia europeia.[3] A partir do século XIV, o uso de tapeçarias extravasou o espaço dos altares das igrejas e dos claustros dos mosteiros para ocupar os palácios e as casas dos nobres, em pequenas dimensões, como almofadas, bancos, cadeiras, mesas, sobre as lareiras ou, então, em peças maiores que cobriam portas, cabeceiras de camas e forravam as paredes ásperas e frias, emprestando-lhes cor, textura, profundidade, servindo também para compartilhar o espaço, "limitando a 'promiscuidade'".[4]

---

1 DELMARCEL, Guy. *Flemish Tapestry from the 15th to 18th Century*. London: Thames & Hudson, 1999, pp. 11-25.

2 CAVALLO, Adolfo Salvatore. *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*. Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 17.

3 CAMPBELL, Thomas P. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2002, p. 13.

4 BARTHÉLEMY, Philippe. "Séculos XI-XIII". In DUBY, Georges (org.). História da Vida Privada, 2: *Da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 422.

Geralmente, viviam armazenadas em arcas e só eram expostas em dias de festa, com o intuito "delas se fazer um verdadeiro abuso nas grandes ocasiões. Elas acompanham e realçam os ricos trajes, a maquiagem, as joias, todo o fausto que se reveste o privado para exibir-se".[5] No espaço privado da Itália do século XV, era comum simular tapeçarias nas paredes de salas e quartos, como é o caso da *Stanza dei Papagalli* no Palazzo Davanzati, Florença, pintada por volta do terceiro quartel do século XIV. De ponta a ponta, dois terços das paredes receberam telas pintadas aparentando temas tecidos em teares. A simulação era tão preciosa que mesmo os ganchos destinados a suportar as tapeçarias foram representados, como o que vemos sobre a cabeceira da cama.

Nas ruas, praças e catedrais vinham expostas ao público nos dias reservados para torneios, festas e cerimônias públicas. Nas procissões religiosas e nas entradas reais ou dos príncipes nas cidades, por exemplo, solicitavam-se à população que pendurasse tecidos – tapeçarias ou outros produtos têxteis com decorações ricas e vistosas – ao longo do trajeto, nas fachadas ou nos púlpitos. Há registros diversos sobre isso, como no caso das entradas de Carlos VI de França (1380) e de Henrique VI (1431) em Paris; e de Luís XI em (1463) e em Lyon (1475).[6] Durante os períodos de guerra, acompanhavam o deslocamento das tropas: ao serem penduradas nas tendas dos generais e comandantes, procuravam criar um clima de conforto; quando carregadas na frente das batalhas, criavam um "meio de identificação" entre os guerreiros.[7]

O custo da manufatura de uma tapeçaria era muito alto, pois resultava de alguns fatores bastante precisos. O tempo empregado na elaboração derivava de um lento processo: tecelões produziam por volta de meio metro quadrado por mês e a tecelagem nunca ficava a cargo de uma única pessoa; vale lembrar que as tapeçarias tinham, geralmente, dimensões consideráveis. Os materiais utilizados também contribuíam para o encarecimento: a lã adquirida de artesãos especializados na arte da tinturaria e o custo dos fios de seda, prata e ouro.[8] Além daqueles envolvidos diretamente na tessitura, há que se pensar no responsável pelo desenho original e no artífice que o adaptava para cartões, a partir dos quais os tecidos seriam urdidos – não se tratava de uma operação simples, pois era preciso adaptar as linhas,

5 RONCIÈRE, Charles de."A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença". In DUBY, Georges (org.). História da Vida Privada, 2: *Da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 202.

6 CAVALLO, op. cit, p. 29.

7 HUYLEBROUCK, Roza. "Portugal e as tapeçarias flamengas". In *Revista da Faculdade de Letras: História*, série II, vol. 3 (1986). 1986, p. 165. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8989 >. Acesso em 15 de janeiro de 2016.

8 A quantidade de fios de metais nobres era tão significativa que muitas tapeçarias foram queimadas com o objetivo de recuperá-los.

cores, formas e planos da representação original para um novo suporte e técnica: a da tapeçaria.[9]

O custo da produção fazia com que somente o alto clero, as famílias reais e da aristocracia pudessem arcar com esse tipo de encomenda. Não à toa, as cenas urdidas revelam a miríade do gosto da corte, como as histórias sagradas da Bíblia, da mitologia grega (Guerra de Tróia, Hércules, Narciso), de grandes personagens da História (Alexandre o Grande, Clóvis, Carlos Magno), do imaginário medieval (Unicórnio), alegorias (Virtudes, Vícios), cinco sentidos, hábitos e costumes (falcoaria, caça, banquetes, montaria), temas das canções de gesta e dos jogos do amor cortês (dádiva do coração, cortejo), brasões de armas, cenas campestres e motivos florais (*millefleurs*).

A partir do século XIV, notícias sobre os usos, funções, temas e manufatura são registradas em inventários *post mortem* ou de coleções privadas. No primeiro caso, é possível citar, por exemplo, os documentos das famílias abastadas genovesas, que registram já desde 1390, a posse de tapeçarias em seus documentos. No segundo caso, as coleções dos quatro filhos de João II de França (1319-1364) nos dão uma clara ideia desse tipo de colecionismo.[10] Tanto a posse quanto a encomenda de panos de armar para serem ofertados como presentes oficiais contribuíam para enaltecer a magnificência do comitente.[11]

Tapeçarias também serviam como declarações políticas de seus proprietários. Em 1386, Felipe, o Audaz encomendou uma série de panos a Michel Bernard, um dos maiores tapeceiros do período, com o objetivo de comemorar a *Batalha de Roosebeke* (1382), em que cidadãos flamengos liderados por Philip van Artevelde enfrentaram as tropas de Flandres e de França. Também a corte francesa foi responsável pela encomenda de diversos panos de armar com o intuito de honrar suas vitórias em batalhas. Ana de Bretanha, por exemplo,

---

9 BROSENS, Koenraad. "Tapestry: Luxurius Art, Collaborative Industry". In: BOHN, Babette e SASLOW, James M (eds.). A *Companion to Renaissance and Baroque Art*. Wiley-Blackwell, 2013, p. 297; CAVALLO, op. cit, pp. 36-44.

10 Carlos V (1338-1380) possuía mais de duzentas tapeçarias; Luís I (1339-1384), duque de Anjou e posteriormente rei de Nápoles, aos vinte e cinco anos tinha mais de setenta exemplares, tendo aumentado essa soma nos anos posteriores; Filipe II (1342-1404), duque da Borgonha, posteriormente conhecido como Filipe, o Audaz, chegou a mais de cem; por fim, João, duque de Berry (1340-1416) colecionou mais de trinta. Vale citar ainda, Filipe, o Bom (1396-1467) que, em 1430, contava com catorze panos de armar sendo seis de caráter secular e oito com temas religiosos.Para as coleções ver: BROSENS, op. cit, p. 298; CAMPBELL, op. cit, pp. 14-15. DELMARCEL, op. cit, p.25; SOUCHAL , Geneviève. *Masterpieces of Tapestry from the fourteenth to the sixteenth century*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1973, p.31

11 Por exemplo, Filipe, o Audaz, que incentivou muito esse tipo de manufatura, comissionou a *Viagem de Carlos Magno a Jerusalém* por ocasião do casamento de sua filha Catarina com Leopoldo IV de Áustria (1371-1411); a *Vida de Alexandre o Grande*, como forma de resgate para seu filho João (posteriormente denominado de João, o Temerário), preso pelos turcos na Batalha de Nicópolis; e *Virtudes e Vícios*, *Vida de Moisés* e *Clóvis*, durante as negociações de paz com a Inglaterra, oferecidas ao rei Ricardo II e seus familiares. Idem.

encomendou *Batalha de Formigny* (1450) para comemorar a vitória final sobre os ingleses na Guerra dos Cem Anos. Durante o julgamento de João, duque de Alençon, Carlos VII de França (1403-1461) teria coberto as paredes do castelo de São Jorge, em Vendôme, com tapeçarias ornadas com seu brasão de armas, os emblemas de rosas e veados alados sobre um fundo listrado de vermelho, branco e verde, como nos mostra a miniatura atribuída a Jean Fouquet, elaborada na França em 1458, para a edição de Boccaccio *De casibus virorum illlustrium* (Bayerische Staatsbibliothek, Munique, cod. Gall 369, fol. 2v).

Reis e príncipes souberam explorar as tapeçarias como forma de impressionar seus pares e o público em geral.[12] Em 1461, Filipe, o Bom, levou consigo alguns exemplares de sua coleção quando da viagem à França por ocasião da coroação de Luís XI. Em Paris, pendurou-as nas paredes do *hotel d'Artois* e abriu as portas para que o público da cidade apreciasse a *História de Gedeão*, a *História de Alexandre* e outros temas mais, tecidos em seda com fios de prata e de ouro.[13] Em 1501, durante o reinado de Luis XII, as principais salas do castelo de Blois estavam decoradas com cenas da *História da Guerra de Tróia*, os apartamentos do duque com cenas da *História de Alexandre* e a sala de jantar do rei com a *Batalha de Formigny*. Já os aposentos da rainha Ana de Bretanha e suas damas contavam com a ornamentação de cenas bucólicas, feras selvagens ou nativos exóticos.[14]

Os exemplos citados até agora se restringiram à Borgonha e França; contudo, o gosto pelas tapeçarias, bem como as formas de mecenato e as encomendas foram emulados por outras cortes europeias. Em Portugal, as tapeçarias - também conhecidas como "panos de raz", "razes" ou "raz"[15] - eram utilizadas para adornar as casas, os interiores dos palácios, ruas, praças, arenas em que ocorriam corridas de touros e, até mesmo, os compartimentos de navios e galeotas.[16] Os portugueses encomendaram panos de raz diretamente aos ateliers de Arras, Tournai e Bruxelas, mas também as adquiriram por meio de comerciantes que atuavam

---

12 Como escreveu Smith, "*although the Burgundian dukes may not have invented the practice of using tapestries as a form of portable ruler propaganda, they greatly refined it. Their court served as the model for the use and display of tapestries for may later rulers* (...)."SMITH, Jeffrey Chipps. Portable Propaganda – Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold. *Art Journal*, vol. 48, n°2, Images of Rugel: Issues of Interpretation (Summer, 1989), p. 127. Disponível em:<http://www.jstor.org/stable/776961>. Acesso em 5 de janeiro de 2016.

13 Idem, p. 125.

14 CAMPBELL, op. cit, p. 20.

15 Esse termo deriva do nome de uma das maiores cidades produtoras de tapeçarias na Bélgica: Arras. Em inglês, deu origem a *arras*; em italiano a *arrazi*; em espanhol a *paños de ras.*

16 VITERBO, Souza. "Tapeçarias". In: *Artes e artistas em Portugal*. *Contribuições para a história das artes e indústrias portuguezas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892, p. 71. Disponível em: http://purl.pt/322/3/#/68 . Acesso em 4 de fevereiro de 2015. Ver também: DIAS, Pedro. *À Maneira de Portugal e da Índia. Uma tapeçaria inédita*. Porto: V.O.C Antiguidades, 2007, p. 5. Disponível em: http://www.pab.pt/_usr/downloads/%C3%80%20Maneira%20de%20Portugal%20e%20da%20%C3%8Dndia.pdf. Acesso em 4 de fevereiro de 2016.

em Bruges e Antuérpia. Cronistas nos legaram muitos detalhes: Garcia de Resende (1470-1536), conta sobre o julgamento e condenação (1483) de D. Fernando, duque de Bragança por alta traição: nas paredes laterais da sala em que ocorreu a audiência havia uma tapeçaria com o tema da *Justiça de Trajano* e, por trás dos magistrados, outra "muito grande e imponente" representando nada mais nada menos que o *Juízo Final*.[17] Segundo Ruy de Pina (1440-1522), em 1491, D. João II (1455-1495) encomendou os tecidos para a festa de casamento de D. Isabel, filha de Isabel de Castela e Fernando de Aragão, com seu filho e herdeiro, D. Afonso. Alguns dos razes foram pendurados nas salas do mosteiro de São Domingos, em Évora, para enfeitar as instalações destinadas à noiva; como escreveu Pedro Dias, historiador da arte português, "foram seguramente das festas mais faustosas de toda a Europa de Quatrocentos, ou não fossem Portugal e Castela duas potências emergentes no contexto mundial, e esta uma forma clara de afirmação do Poder".[18]

Junto com as crônicas, as tapeçarias tiveram significativo papel na propaganda política e na demonstração de poder dos monarcas lusos durante o processo de expansão ultramarina. Gaspar Correia (ca. 1495-c. 1561) relata que, em 1498, durante as navegações pela costa oriental da África, Vasco da Gama presenteou o rei de Melinde, "com um panno de armar de figuras d'ouro muy rico".[19] Encantado, o africano combinou de visitar as naus; no dia combinado, encontrou-as "consertadas, limpas e toldadas 'com panos de Frandes [sic] de figuras'. O rei vai ver os aposentos dos capitães e, quando volta, encontra a mesa posta e ornada com 'toalhas de Frandes fermosas'".[20]

Um dos maiores exemplos de tapeçarias como forma de exaltação do poder real que chegou até nós é a série comissionada por D. Afonso V (1432-1481), cujo objetivo era o de celebrar suas vitórias magrebinas, mais precisamente, a conquista das cidades de Arzila e Tânger. O encargo foi feito a Passchier Grenier, um dos mais importantes e influentes agentes em Tournai, que vendeu quantidades significativas para Filipe, o Bom e seu filho Carlos, o Temerário (1433-1477). Vale mencionar que Grenier mantinha frutíferas relações com os duques de Borgonha, casa que também as mantinha com a corte portuguesa - em 1430, Filipe, o Bom casou-se pela terceira vez com Isabel de Portugal (1397-1471), filha de D. João I (1385-1433) e tia de Afonso V. Por isso, explica Delmarcel, não era incomum que as manufaturas de

17 DIAS, op. cit, p. 7.
18 Idem.
19 *Apud* VITERBO, op. cit, p. 82.
20 HUYLEBROUCK, op. cit, p. 167.

Tournai e de outras cidades, como Bruxelas, recebessem também encomendas das casas reais lusas.[21]

O conjunto - que desapareceu de Portugal em 1530 e foi reencontrado no acervo da Colegiada de Pastrana (Guadalajara, Espanha) pelos historiadores da arte Reynaldo dos Santos e José de Figueiredo - é conhecido como *Tapeçarias da Tomada de Arzilla, Tapeçarias de D. Afonso V*, *Conquista das praças do norte de África pelas tropas de D. Afonso V de Portugal* ou *Tapeçarias de Pastrana*. Hoje, considera-se que as tapeçarias são compostas por quatro episódios: os três primeiros referem-se à tomada de Arzila e o último a de Tanger. [22] Antes de prosseguir com a descrição desses razes, é necessária uma análise contextual da expansão lusa no norte da África.

Guerras Afonsinas na África: O Contexto

Após a invasão da cidade de Ceuta (1415), várias foram as tentativas da coroa em ocupar mais praças em território magrebino, seja por necessidade de se afirmar frente aos castelhanos e/ou também para garantir a defesa da fortaleza. Dentre estas tentativas situa-se o Desastre de Tânger, ocorrido em 1437. Até a morte de D. Henrique (1460) os navegadores portugueses foram desvendando a costa africana, tendo chegado próximos de Serra Leoa e, noutra direção, tendo avistado algumas ilhas do arquipélago de Cabo Verde. Sob o reinado afonsino a política de cerco e conquistas será fortalecida. "Devemos lembrar que o financiamento das opções bélicas da Coroa nos anos de vida de D. Afonso V, foi sempre uma questão asfixiante, obrigando à importação muito dispendiosa de armamento e de mão-de-obra especializada."[23] A busca por glória e enriquecimento, em conjunto com a ideia sempre presente de expansão da fé justificavam os investimentos e a elevação dos impostos.

Seus feitos militares, como se sabe lhe valeram o epíteto de *Africano*. A primeira investida bélica afonsina esteve ligada a sua pretensão em participar de uma cruzada contra o avanço otomano, sacramentada após a tomada de Constantinopla em 1453. Este era adepto fervoroso de uma nova cruzada geral da Cristandade contra os mouros, tendo chegado a

21 DELMARCEL, op. cit, p. 33.

22 Em 1915, quando Reinaldo dos Santos e José de Figueiredo encontraram as tapeçarias na Colegiada de Pastrana, não levaram em consideração o pano relativo a Tanger. Em 1926, ao se dedicar ao estudo das peças, Affonso de Dornellas faz a primeira referência ao tecido relativo a Tanger como parte de um conjunto maior. Ver: ARAÚJO, Inês Filipa Meira. *As Tapeçarias de Pastrana, uma iconografia da Guerra.* Dissertação de Mestrado em arte, patrimônio e teoria do restauro. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, pp. 54-56. Disponível em: <repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8811/1/ulfl137065_tm.pdf>. Acesso em 12 de novembro de 2015.

23 GOMES, Saul António. *D. Afonso V*. Rio de Mouro, Temas & Debates, 2009. p 222.

enviar sucessivas embaixadas à Santa Sé e a outros estados europeus no sentido de conseguir apoio a seus intentos. Mas, devido à falta de adeptos, Afonso V foi obrigado a desistir de recuperar Constantinopla das mãos dos infiéis: "foy El Rey fynalmente e sem contradiçam aconselhado, que na empresa de Cruzada se nom antremetese, e que repousasse, regendo em paz e justiça seus Reynos e vassalos, atée que a visse tomar proseguir a outros Princepes ... e que podia passar em África, e tomar aos infiéis algum lugar, em que Deos fosse servydo...[24] D. Afonso V chegou a enviar a Roma o Doutor João Fernandes da Silveira para anunciar ao Papa Calisto III (sucessor de Nicolau V), a disposição de Portugal de realizar tal empreendimento que, apesar de todos os esforços do rei e do papa, não conseguiu apoio para sua execução. Segundo Rui de Pina, o resultado do envio de embaixadas de Portugal para Nápoles, Florença, Gênova e Veneza no sentido de conseguir apoio para a realização da almejada cruzada contra os turcos foi nulo. "Os embaixadores nom acharam em Napoles nem Italia, aaqulle percebimento nem desejo que pra tal empresa compria, nem como El Rey cuydara".[25] Apesar de não ter conseguido adeptos suficientes, esse episódio contribuiu para o desenvolvimento da diplomacia portuguesa e para a maior inserção do reino lusitano no contexto europeu.

Com o fim da possibilidade de realização da cruzada contra o império turco, o interesse pela aventura guerreira no norte da África acentuou-se. A dicotomia expansão/cruzada permaneceu na produção discursiva sobre a presença portuguesa na África. O olhar dos cronistas reflete o imaginário construído ao redor de uma sociedade guerreira.[26] Em 1458 o Conselho Real escolhe como ponto de ataque a cidade de Alcácer Ceguer. Na companhia de seu irmão mais novo D. Fernando e de outros membros da nobreza a comitiva real foi se encontrar com o restante da tropa no Algarve. Tendo por guia o capítulo XII da Crônica de Damião de Góis; "Do primeiro combate que Deram há Villa Dalcaçer, & do que fe paffou nelle"[27] vemos o início da ocupação da cidade; "diftribuidos hos lugares do combate, mandou loguo tocar has trombetas..."[28] Enfrentando dificuldades, mas com aparato bélico suficiente os portugueses tomaram a cidadela.

24 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. Lisboa: Escriptorio, 1901.
25 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. Lisboa: Escriptorio, 1901 p 149.
26 NASCIMENTO. Renata C. de S. *A arte, o texto e as guerras: as representações sobre os conflitos no norte da África (século XV). In* Roda da Fortuna: Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo, 2014, Volume 3, Número 2, pp. 268-282.
27 *Crónica do Príncipe* D. João. In REBELO. Antônio Manuel R & CASTRO. Aníbal Pinto de. *Damião de Góis*. Lisboa: Gulbenkian. 2002 (CD).
28 Idem. p 12

> "No dia seguinte, pela manhã, os habitantes, com suas mulheres, abandonam Alcácer Ceguer, conforme o acordado nas negociações da entrega da vila. Ao meio- dia, a pé, D. Afonso V podia fazer a sua entrada solene na vila, o que realizou indo em procissão, com os infantes e mais nobre gente, até à mesquita, desde logo tornada em igreja de Santa Maria da Misericórdia"[29]

Frente ao ocorrido parte da esquadra portuguesa regressa a Ceuta, mas em poucos dias os mouros tentarão por quase dois meses recuperar a cidade. A defesa e manutenção de Alcácer Ceguer trouxe como se sabe, enormes despesas para a coroa. Em 1460, independente das dificuldades financeiras e da morte do infante D. Henrique, já idoso, o desejo de atacar Tânger é retomado. No ano de 1462 se dá a organização da nova armada de Tânger. Desde o fracasso ocorrido em 1437 com o consequente cativeiro e morte de D. Fernando, rememorado como o Infante Santo[30] a posse desta cidade viraria uma "questão de honra", além de ser também um ponto estratégico. Após três tentativas fracassadas, a conquista portuguesa da cidadela teria que esperar ainda algum tempo. Em 1469 invadem Anafé;

> "O Infante D. Fernando...por licença e ajuda d'El-Rei seu irmão, com grande frota e muita e boa gente passou em África onde dizem as praias, e sem muita resistência tomou a cidade d'Anafee, que é na costa do mar; porque os mouros vendo sobre si tamanha frota, com tanto poder a que não podiam resistir, por salvarem suas vidas desampararam a cidade, que foi logo entrada e roubada; e porque era de grande cerca, cuja defensão seria mui difícil, quizera o Infante manter com fronteiros o castello, e finalmente depois de tudo bem consirado; porque na frota não ia gente e mantimentos que pudessem leixar e soprir à defensão da cidade..."[31]

Por não possuírem homens suficientes para guardar a cidade, decidiu-se pelo saque abandonando-a logo em seguida. Em 1471 o projeto expansionista conheceu uma importante vitória com a tomada de Arzila. Nesta expedição levaria o rei consigo o príncipe D. João, com apenas 16 anos. Uma vez mais era Tânger a cidade desejada, mas o monarca acedeu de novo aos pareceres dos seus conselheiros e atacou Arzila, tendo-a conquistada após duros combates, em que perderam a vida os condes de Monsanto e de Marinalva.[32] A conquista da cidade de Arzila adquire enorme importância simbólica e histórica. Pina assinala a intensidade dos combates*;* "E os mouros vendo-se entrados e perseguidos dos christãos pelejando bravamente uns se recolheram a misquita, e outros, os mais honrados ao castello. E

29 GOMES, Saul António. *D. Afonso V*. Rio de Mouro, Temas & Debates, 2009. p 232

30 Na perspectiva de construção de um santo dinástico, percebe-se nitidamente a manipulação discursiva que visava remodelar o fracasso da empreitada em Tânger, transformando-a em glória através de seu viés de sacralidade.

31 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. Lisboa: Escriptorio. Vol III, 1902. p 53-54.

32 COSTA, João Paulo Oliveira e. & RODRIGUES, José D. & OLIVEIRA, Pedro Aires. História da Expansão e do Império Português. Lisboa: a esfera dos livros, 2014. p 65

com os da misquita ante de ser vencida, houve de uma parte e da outra mui crua e sangrenta peleja..."[33] A memória construída sobre o cerco de Arzila enfatizou as dificuldades da conquista (pois o número do efetivo dos mouros era maior), o protagonismo do rei e do príncipe D. João II, que participaram pessoalmente da batalha, a honra dos cristãos (invejada pelos mouros) e a ênfase nas lutas sangrentas, com elevado número de mortos. A dicotomia mouro/ cristão permaneceu, respaldando a coragem dos cristãos frente aos infiéis. A narrativa é uma das formas privilegiadas da constituição histórica de sentido.[34] Neste aspecto a crônica nos oferece uma forma de narrativa a ser perpetuada, assim como a arte presente nas Tapeçarias de Pastrana. A conquista de Arzila foi uma empresa muito proveitosa para a fazenda real, com um despojo de 80. 000 dobras de ouro. O protagonismo do rei e do príncipe na peleja, participando pessoalmente do cerco, é exaltado pelo cronista;

> E El- Rei e o Principe, assi no entrar da villa, como no socorrer e prover das muitas pelejas e afronta dos combates, não somente por seu conselho e exforço usaram de ofícios, que pareciam e eram de aprovados capitães; mas ainda por seus braços cometeram e acabaram feitos como ardidos e valentes cavaleiros, sem algum resguardo nem tento do que a suas pessoas e dignidades reaes se deviam, e certamente era grande gloria vêr aquelle dia na mão do Principe em idade de XVI anos sua espada de bravos golpes torcida, e de sangue de infiéis em todo banhada, em cuja vista a mór parte da alegria era d"El-Rei seu padre, que naquela victoria e perigo o tomou por parceiro, vendo que em ajuda tão necessária, e perigo tão conhecido não poderá no mundo escolher melhor companheiro do que gerara por filho.[35]

O príncipe D. João foi armado cavaleiro na mesquita da cidade, também transformada em igreja. "No tempo do cerco e assalto a Arzila o senhor desta cidade Mollexeque estava em Fez. Sendo informado do ocorrido partiu; em Alcacer Quibir foi certificado da expunação e entrada da villa, e estrago e captiveiro de suas mulheres e filhos e de todolos mouros d'ella, donde enviou a El- rei sua embaixada".[36] Após negociações estabeleceram trégua por vinte anos. D. Afonso V escolheu D. Henrique de Meneses, conde de Valença, como governador da capitania.

Ao saber o que havia ocorrido na cidade vizinha os moradores de Tânger a abandonam. Na quarta- feira seguinte, dia 28, D. Afonso V é informado, por quatro cavaleiros mouros, de que Tãnger tinha sido abandonada. Incrédulo, a princípio, mas sem querer perder a

33 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. op. Cit p 61-62.
34 GUIMARÃES, Marcella L. *O Discurso Cronístico e a Narratividade Histórica*. In NETO, Dirceu M & Nascimento. Renata C. (Org). *A idade Média: Entre a História e a Historiografia*. Goiânia: PUC- Go, 2012. p 54
35 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. op. Cit p 63.
36 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. op. Cit p 65

oportunidade que se lhe oferecia, envia, nesse mesmo dia, D. João, filho do Duque de Bragança à frente de 5000 homens[37]. A cidade é cercada e facilmente ocupada. A importância simbólica da tomada de Tânger é enorme. Maria de Lurdes Rosa, em análise sobre a percepção e interpretação da conquista da África interpreta os símbolos e categorias das formas religiosas da conquista; santidade, figurações heroicas ancestrais, sacralizações do tempo e do espaço, cerimoniais e encenações usadas para marcar as partidas e vitórias.[38] Entre estes aspectos destaca-se neste momento a recuperação do que acreditavam ser a ossada do Infante Santo. A conquista de Tanger foi muito importante não somente do ponto de vista econômico-militar, mas, também contribuiu para que popularmente houvesse a crença de que a prisão e morte do Infante não teriam sido em vão. De que o projeto divino seria finalmente concretizado. A chegada da ossada em Lisboa foi extremamente comemorativa.

> os quaes por mar chegaram com Ella a Restello, e do navio foi tirada e trazida com grande manificencia à cidade de Lisboa, e entrou pela porta de Santa Catherina, onde com solemne procisão foi recebida, e alli pelo priol de S. Domingos Mestre Affonso se fez um sermão para o caso mui conveniente e devoto, em que houve palavras de tanta piedade e compaixão, que commoveram as gentes a muitas lagrimas ...E d'alli foram os ossos postos no mosteiro do Salvador, e de hi levados ao mosteiro da Batalha, e postos com devidas exéquias em sua ordenada sepultura.[39]

As representações construídas sobre as conquistas dependem não somente de sua produção discursiva, mas também das imagens perpetuadas sobre elas, como as Tapeçarias de Pastrana, seu símbolo maior.

As Tapeçarias de Pastrana

Afonso V comissionou uma série de quatro panos *O Desembarque em Arzila*, *O Cerco de Arzila*, *O Assalto a Arzila* e *A Tomada de Tânger* para evocar o sucesso das estratégias políticas e militares frente ao Islão, as conquistas econômicas e o processo de expansão pelo Maghreb.[40] A data da encomenda é incerta, podendo ter se dado em dois momentos distintos, como sugere Araújo: o primeiro, logo após a vitória e conquista das duas cidades, em 1471, de forma a exaltar o feito do monarca; o segundo, cinco anos depois, coincidiria com o conflito

37 GOMES, Saul António. *D. Afonso V*. Rio de Mouro, Temas & Debates, 2009. p 251
38 ROSA. Maria de Lurdes. *Longas Guerras, Longos Sonhos Africanos*. Porto: Fio da Palavra, p 45.
39 PINA, Rui de. *Crónica de El Rei D. Affonso V*. op. Cit p 71-72
40 Credita-se a encomenda ao monarca tendo em vista a "difusão de heráldica dedicada a D. Afonso V e à coroa portuguesa, e à relevância atribuída ao monarca e ao seu herdeiro, assim como as próprias inscrições, que lhe dão grande importância". ARAÚJO, op. cit, p. 60.

provocado pelas pretensões de D. Afonso V ao trono castelhano, a partir do casamento com D. Joana de Trastâmara, sua sobrinha e filha única do falecido rei Henrique IV de Castela com D. Joana, Infanta de Portugal. O direito de sucessão de Joana de Trastâmara vinha sendo questionado pela nobreza que suspeitava de sua legitimidade, atribuindo a paternidade a D. Beltrán de Cueva e não a Henrique. Nesse sentido, é possível que o monarca português tivesse encomendado os panos como forma de engrandecer os feitos para mostrar seu poderio e, assim, alcançar a almejada coroa castelhana. Seja qual foi motivo da encomenda, podemos situá-la entre os anos 1471 e 1481, ano da morte de Afonso.[41] Já o término de sua elaboração fica em aberto, pois a manufatura de uma série de tapeçarias era muito lenta. Dornellas aponta para o fato de que os panos em questão "levaram mais de 20 anos a tecer".[42]

Provavelmente, os desenhos originais foram elaborados pelo pintor e escudeiro régio Nuno Gonçalves (ativo entre 1450-1490), autor do políptico de altar conhecido como *Painéis de São Vicente*, ca. 1470, procedentes do Mosteiro de São Vicente de Fora e conservados no acervo do Museu de Arte Antiga, Lisboa. Segundo Almeida, é possível que os seis painéis que compõem o retábulo, também encomendado por Afonso V, fossem interpretados como um "*ex-voto* de gratulação da Cidade de Lisboa ao seu Patrono São Vicente Mártir, protector das conquistas africanas, por virtude dos sucessos militares no Maghreb".[43] Desde que Reinaldo dos Santos e José de Figueiredo descobriram os panos na Colegiada de Pastrana, a historiografia da arte portuguesa tem associado à Gonçalves a autoria do retábulo e dos desenhos originais das tapeçarias. [44] A esse debate historiográfico já constituído não temos nada a acrescentar; no entanto, gostaríamos de ressaltar que a atribuição gonçalvina aos desenhos originais, vinha ao encontro de uma importante discussão no seio da História da Arte, tal como constituída no início do século XIX até meados do XX, a saber: a construção, em escala europeia, de um discurso no qual a "arte nacional" constituía-se como lugar de identificação. A exaltação de uma expressão artística nacional que buscava legitimar a ideia da existência de uma Escola Portuguesa de Pintura "caracterizou a Primeira República e o Estado Novo".[45] Essa reivindicação pode ser vista, em 1929, quando os painéis e as tapeçarias foram

41 ARAÚJO, op. cit, pp. 60-61.

42 DORNELLAS, Afonso de. "Elementos para o estudo histórico das tapeçarias de D. Afonso V". *Contemporânea*. Série 3, N°3, Jul.1926, p. 111. Disponível em:http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1926/N3/N3_item1/P20.html. Acesso em 7 de fevereiro de 2016.

43 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de e BARROCA, Mário Jorge. *História da Arte em Portugal. O gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 282.

44 Extensa bibliografia é citada por ARAÚJO, op. cit.

45 RODRIGUES, Dalila. "As tapeçarias de Pastrana e os *Painéis de São Vicente*. Legado artístico e memória simbólica do reinado de Afonso V." In: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA E FUNDACIÓN DE CARLOS DE AMBERES (ed.). – *A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*. Museu Nacional de Arte Antiga e Fundación Carlos de Amberes, 2010, p. 31.

expostos lado a lado na sala principal da *Exposição Cultural Portuguesa da Época dos Descobrimentos*, no pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha. A mostra, organizada por José de Figueiredo, autor também do prefácio do catálogo, "centrou-se numa afirmação identitária associada às especificidades da arte portuguesa produzida nos séculos XV e XVI."[46]

Como mencionado, os desenhos originais precisavam ser adaptados para cartões a partir dos quais os tecidos seriam urdidos. E aqui, apesar de toda a discussão da historiografia portuguesa sobre a autoria dos mesmos, temos que levar em conta que o resultado final em nada deixou a dever a uma estética já "consagrada" das tapeçarias flamengas, como as legendas em latim de grande dimensão, na parte superior, grafadas com letras em estilo gótico; o predomínio das cores amarelo e vermelho; a falta de espaços vazios, a acuidade na representação das vestimentas e dos armamentos, entre outras características que procuraremos ressaltar ao longo do texto.

Passemos, agora, à análise das tapeçarias. Os episódios representados em *O Desembarque em Arzila*, *O Cerco de Arzila* e *O Assalto a Arzila* são uma epítome da conquista dessa cidade e do heroísmo do rei, de seu filho, o infante D. João, e do exército luso. O processo de conquista tem início com *O Desembarque em Arzila* (figura 1), em cuja legenda se lê:

> e como na terça-feira, sexto dia após a saída, entrou no porto de Arzila, opulentíssima cidade de mouros, no dia seguinte, quarta-feira, embora por mar, pela sua bravura, o desembarque dos soldados em terra tornou-se perigosíssimo, o Rei, de ânimo esforçado perante quaisquer dificuldades, cuidando que, por muitos motivos, nada lhe era mais adverso em tal conjuntura que a demora e a dúvida, prevalecendo sobre o risco da própria vida o grande ardor da fé, foi para terra apesar das muitas barcas que se tinham afundado e das ondas terem engolido alguns homens nobres, com suma dor para ele.[47]

46 BAIÃO, Joana. A "revolução de Figueiredo". Museologia e investigação em Portugal (1911-1937). In. ASENSIO, Lira, ASENJO & CASTRO (eds.). SIAM. Seires Iberoamericanas de Museologia. Vol. 6. 2012, p. 60. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11563/57368_5.pdf?sequence=1>. Acesso em 8 de fevereiro de 2016.

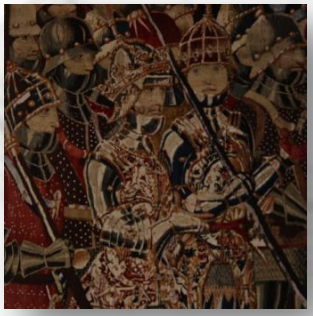
47 MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA E FUNDACIÓN DE CARLOS DE AMBERES (ed.). – *A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*. Museu Nacional de Arte Antiga e Fundación Carlos de Amberes, 2010, p. 50



Figura 1: Atribuída à oficina de Passchier Grenier, Tournai (Bélgica). *O Desembarque em Arzila*, último quartel do século XV. Lã e seda, 368 (esq.) / 357 (dir.) x 1108 (sup.) / 1107 (inf.) cm. Colegiada de Nossa Senhora da Assunção, Pastrana (Guadalajara), Espanha

A narrativa imagética tem início do lado esquerdo: a frota, identificada com o estandarte português e a cruz de São Jorge, chega à costa de Arzila; macacos a bordo de dois navios deixam claro que a cena se passa na África (figura 2). A presença de Afonso V na nau capitânia, em primeiro plano, vem anunciada pelo pendão real e seu emblema: o rodízio aspergindo gotas (figura 2). Vale mencionar que, na superfície das três tapeçarias, a posição do pendão e do emblema reais é um dispositivo que revela a posição do monarca e de seu filho, não só com o intuito de marcar os diferentes momentos da batalha e como ajuda a guiar o olhar do observador pela história como um todo.







Figuras 2, 3 e 4

À direita das naus, o desembarque do exército se dá por botes e a chegada dos portugueses vem anunciada por músicos. Nem tudo se passa bem em virtude dos recifes e do mar revolto, o que acabou por ocasionar a morte de alguns soldados por afogamento, como se vê na orla inferior no centro da tapeçaria. Ainda que as perdas sejam inevitáveis, no primeiro plano, Afonso V aparece resplandecente dentro de um batel tal qual um nobre cavaleiro, vestido em uma reluzente armadura e ricos bordados. Esse era um dos indícios da representação do herói nas tapeçarias, como se vê, por exemplo, nas cenas de batalha dos panos cujo tema era a Guerra de Troia.[48] É possível que o mesmo artifício tenha sido utilizado para as mencionadas tapeçarias da *Batalha de Roosebeke* (1382) e da *Batalha de Formigny* (1450) – infelizmente, perdidas.

Na cena seguinte, o desembarque continua com o monarca – o observador precisa seguir o emblema real –, o príncipe e o exército (figura 3) em terra firme, numa paisagem indistinta formada por montanhas e algumas árvores. Na parte central d' *O Desembarque em Arzila*, as figuras são tipicamente flamengas, esbeltas e alongadas; a tentativa de criar a sensação de profundidade acontece com a sobreposição de sucessivas "faixas", a partir do primeiro plano: o desembarque das tropas; portugueses jogados à água; soldados em terra que ajudam os companheiros a se levantar; pequena faixa de grama e flores; Afonso, João e o exército; montanhas ao fundo e uma estreita faixa de céu na parte logo abaixo da legenda. Campbell explica que os designers e tecelões holandeses "evitavam configurações de perspectivas complexas, optando por composições decorativas em frisos com narrativas episódicas espalhadas pela superfície da tapeçaria". Dessa forma, o olho do observador é guiado e se move ao longo do pano "pelas silhuetas que aparecem paralelas ao plano da imagem".[49]

À direita, está Arzila fortificada e altamente guardada por soldados que se protegem atrás das ameias e se defendem dos invasores com espadas em punho (figura 4). No céu, algumas nuvens flutuam. Ora, esse seria um detalhe irrelevante, se não chamasse a atenção para a transferência de elementos iconográficos entre as diversas tapeçarias flamengas. O mesmo tipo de nuvem surge em *Cenas da Paixão de Cristo*, ca. 1467-68 (Museo Del Duomo, Milão), elaborada provavelmente em Bruxelas.

Os combatentes dos dois exércitos são representados em três quartos, de perfil ou de frente. Importante destacar que não há uma preocupação com a retratística, as personagens

48 O tema da Guerra de Troia era muito apreciado nas tapeçarias. Sabe-se que só em Tounai foram manufaturados, pelo menos, cinco versões. SOUCHAL, op. cit, p. 45-57; CAMPBELL, p. 55-64.

49 CAMPBELL, op. cit, p. 49.

têm em comum os olhos grandes e bem abertos, bocas fechadas levemente rosadas e os narizes bem delineados e longos, algumas vezes se vê uma pequena linha tentando salientar a maçã do rosto ou a linha abaixo dos olhos. A barba pode ser uma característica tanto dos europeus quanto dos mouros.



Figura 5: Atribuída à oficina de Passchier Grenier, Tournai (Bélgica). *O Cerco de Arzila*, último quartel do século XV. Lã e seda, 428 (esq.) / 422 (dir.) x 1078 cm. Colegiada de Nossa Senhora da Assunção, Pastrana (Guadalajara), Espanha

Ao contrário do pano anterior, *O Cerco de Arzila* (figura 5) não mostra uma sequência de eventos, mas fixa-se em um único episódio: o assédio à cidade logo após o desembarque. Para se proteger de eventuais reforços islâmicos oriundos das adjacências, os portugueses posicionaram a frota estrategicamente no mar – logo abaixo da legenda estão os mastros e as cestas de gáveas das embarcações –, além de construir uma paliçada de madeira – visível logo no primeiro plano–, adornada com o pendão real, a insígnia de Portugal e a cruz de São Jorge (esta uma clara alusão ao caráter da reconquista das cruzadas). A acuidade na tessitura é tanta, que é possível vislumbrar os veios das árvores nas tábuas utilizadas para a defensa.

Nas laterais, acompanhando o limite do arraial, o tema da *millefleurs* tão comum nas tapeçarias do tardo-medievo e início da era moderna: pequenas flores de diferentes espécies crescem sobre a grama de um verde muito profundo, causando a impressão de um prado uniforme e muito florido sem, no entanto, haver a sobreposição de pétalas ou caules. *Millefleurs* também aparecem, de forma muito tímida, na lateral esquerda d'*O assalto a Arzila;*

já n'*A tomada de Tânger* encontram-se nas laterais, no campo de batalha em que está o exército luso, ao redor das muralhas e sob os pés dos cidadãos que abandonam essa cidade.

Dentro da paliçada, a batalha é conduzida em duas frentes: à esquerda pelo infante e à direita pelo rei. Ambos estão devidamente protegidos com armaduras e elmos, sobre cavalos ricamente paramentados[50] - no caso do monarca, com tecidos brocados em ouro, vermelho e branco. Aqui, como nos outros três panos, o virtuosismo dos tecelões nos faz ver os mínimos detalhes das vestimentas, cotas de malha, fivelas, os adornos nos elmos e outros tipos de proteção de cabeça, nas armas.

Tendo em vista a dificuldade do transporte e consequente desembarque, os portugueses não puderam contar com a cavalaria durante os assaltos a Arzila, por isso não se veem outros equinos.[51] Se de um lado, isso demonstra as dificuldades da empreitada, por outro enaltece a figura do rei: a imagem equestre atesta ainda mais sua bravura e os ideais heroicos e da cavalaria. Importante ressaltar que as *Tapeçarias de Pastrana* mostram os guerreiros utilizando o equipamento militar português da segunda metade do século XV nas campanhas no norte do continente africano. Araújo discorre longamente sobre os vários grupos tipológicos:

> "o armamento defensivo, onde são incluídas as protecções de cabeça, as protecções de corpo, as defesas exteriores e o armamento ofensivo, de que fazem parte as armas brancas, as armas de haste, as armas de propulsão muscular, as armas de propulsão neurobalística e as armas de propulsão pirobalística".[52]

Como nos outros três panos que formam o conjunto das *Tapeçarias*, a malha urbana e defensiva das duas cidades magrebinas em nada correspondem à realidade. Talvez pela falta de um desenho que indicasse com precisão a geografia dessas urbes ou por conta do costume de se apropriar de um modelo iconográfico já consagrado, as representações de Arzila e Tânger são similares àquelas das cidades do norte da Europa, com telhados agudos, torres pontiagudas ou com abóbadas arredondadas. Esse esquema vinha sendo empregado em diversas tapeçarias, não importando o tema: na *Guerra de Troia*, no *Assalto a Jerusalém* (Château de Saumur. Collection de l'Église de Nôtre-Dame de Nantilly), na *Tapeçaria com*

50 Como nas representações dos heróis nas tapeçarias sobre a Guerra de Troia.

51 Na conquista das cidades de Ceuta e Arzila, os portugueses não levaram cavalaria, pois se tratava de "um corpo que teria sido difícil de transportar nos navios". BUNES IBARRA, Miguel Ángel. "As tapeçarias de Pastrana e a expansão portuguesa no norte de África". In: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA E FUNDACIÓN DE CARLOS DE AMBERES op. cit, p. 22.

52 ARAÚJO, op. cit, p. 5.

cenas da Paixão do Cristo (Rijksmuseum, Amsterdam), etc. N'*O Cerco de Arzila* há até mesmo uma casa alongada e com frontão escalonado no típico estilo dos Países Baixos!



Figura 6: Atribuída à oficina de Passchier Grenier, Tournai (Bélgica). *O Assalto a Arzila*, último quartel do século XV. Lã e seda, 369 (esq.) / 355 (dir.) x 1009 (sup.) / 1094 (inf.) cm. Colegiada de Nossa Senhora da Assunção, Pastrana (Guadalajara), Espanha

A legenda d'*O Assalto a Arzila* (figura 6) descreve algumas etapas no processo da tomada da cidade sem, contudo, descrever todos os episódios, como o refúgio dos habitantes na mesquita:

> antes do nascer do sol, exortando o rei os soldados, uns pelas recentes brechas da muralha, outros subindo pelas escadas, entram com sumo ímpeto na cidade, onde também se registrou uma luta mui encarniçada e grande mortandade dos que pelejavam a pé. Depois, a maior parte dos mouros refugiou-se tumultuosamente no interior do fortificadíssimo castelo, onde, senão tão difícil a entrada, também foi grande o perigo e maior e maior a mortandade que se seguiu. Prolongou-se até ao meio-dia por todas as partes um combate atroz, como costuma acontecer entre vencedores cheios de ira e vencidos em desespero (...)".[53]

No raz, a paliçada desapareceu, mas ainda se vê a frota posicionada na defensiva abaixo da legenda. Como no *Cerco*, Afonso V está do lado direito e o príncipe do esquerdo estimulando a luta aguerrida: o primeiro com a espada ao alto e o segundo com o bastão de mando, ao contrário da imagem anterior, em que o rei segura o bastão de mando e não há nada nas mãos do filho. Agora, o frenesi é ainda maior. O campo de batalha vem tomado pela

53 MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA E FUNDACIÓN DE CARLOS DE AMBERES, op. cit, p. 70.

aglomeração dos soldados, não há um único espaço em branco. Bunes Ibarra chama a atenção para "as bombardas [que] desapareceram para dar lugar às espadas nuas, aos assaltos às torres e à luta corpo a corpo contra o inimigo".[54] Embate acirrado, espadas para o alto, corpos feridos. Baixas de ambos os lados, entre os portugueses D. João Coutinho, conde de Marialva e o conde de Monsanto e camareiro-mor do rei, D. Álvaro de Castro, mas tanto a imagem quanto o texto se calam em relação a isso mostrando somente as injúrias contra o inimigo: no centro, entre as muralhas, o soldado de Arzila que se defende com a espada levantada está ferido no braço; logo abaixo, um companheiro não teve a mesma sorte e se encontra caído sobre a muralha, abatido com um golpe na garganta que sangra e tendo ainda seu algoz bem à frente, com a espada em punho.



Figura 7: Atribuída à oficina de Passchier Grenier, Tournai (Bélgica). *A Tomada de Tânger*, último quartel do século XV. Lã e seda, 404 (esq.) / 387 (dir.) x 1082 cm. Colegiada de Nossa Senhora da Assunção, Pastrana (Guadalajara), Espanha

A Tomada de Tânger (figura 7) é muito diferente das tapeçarias anteriores. Em primeiro plano, o mar está agitado por altas ondas, cujas características são muito similares àquelas representadas na arte islâmica. Os diferentes tons de azul ajudam na configuração da profundidade, movimento e volume das águas. A narrativa tem início na parte superior: no centro está a cidade de Arzila já conquistada. À sua esquerda, algumas árvores e logo em

54 BUNES IBARRA, op. cit, p. 75.

seguida tem início a representação da infantaria e da cavalaria[55] portuguesa que marcham em formação de combate, descendo por toda a lateral em meio às *millefleurs*.

D. João, filho do duque de Bragança e futuro marquês de Montemor, vem a cavalo para se certificar da vitória. Importante observar que a figura do rei está ausente em toda essa composição, assim como seu símbolo, uma vez que ele não participou pessoalmente da tomada da cidade. Também não se veem barcos, a artilharia e alguns dos armamentos utilizados na batalha anterior, como bestas e espingardas. Provavelmente, a ausência desse aparato daria a ideia da intenção "pacífica" dos conquistadores durante a ocupação, ao contrário da proposta de sítio e do sangrento combate na tomada de Arzila.

Os islâmicos já tinham abandonado Tânger antes mesmo da chegada dos europeus. Na cidade amuralhada, não há vestígio algum do exército inimigo e sua posse vem atestada pelo soldado que segura o estandarte de Portugal por sobre as portas. Como mencionado, a malha urbana e as construções em nada se assemelham a uma cidade africana. Um exemplo chama a atenção: próximo à entrada, a representação de um edifício remete a uma catedral e nos leva a pensar se a verdadeira intenção não era a de mostrar a mesquita tangerina.

À direita da tapeçaria, a população islâmica abandona a cidade. Aglomerados, soldados e civis, ricos e pobres, homens, mulheres e crianças marcham sobre um campo de flores, carregando poucos pertences. É bastante curiosa a representação das faces, a tez é muito clara, alguns homens têm cabelos e barba encaracolados e olhos amendoados; mas a grande maioria dos refugiados apresenta características europeias. Bunes Ibarra esclarece que os tipos de roupas – algumas com brocados luxuosos –, adornos e toucados podem ser magrebinos ou orientais e nos tecidos "inclui-se uma pequena inscrição que se assemelha às letras árabes". Isto pode ser visto na "parte inferior do vestido do segundo personagem masculino mais próximo do mar, e tenta copiar parte da frase que refere a unicidade de Deus, muito frequente nas bandeiras e galhardetes islâmicos".[56]

No conjunto que compreende *O Desembarque em Arzila*, *O Cerco de Arzila, O Assalto a Arzila* e *A Tomada de Tânger*, a encenação dos embates lembra em muito outras tessituras, como a da *Morte de Toilus, Aquiles e Paris*, da *História da Guerra de Troia*, ca. 1465-95 (Museo Catedralicio, Zamora). Caso *Batalha de Roosebeke* e *Batalha de Formigny* tivessem chegado até nós, seria possível vislumbrar se essa forma se configurava como um *topos* independente do tema tratado fosse ele oriundo da mitologia greco-romana ou de eventos históricos

55 A cavalaria não aparece nas tapeçarias anteriores como forma de corroborar a dificuldade do desembarque dos animais.

56 BUNES IBARRA, op. cit, p. 85.

contemporâneos. Por outro lado, as *Tapeçarias de Pastrana* trazem uma inovação importante: enquanto as cenas de batalhas dos exemplares que sobreviveram ao tempo e chegaram até nós apresentam os personagens centrais ou o episódio principal da narrativa sob um baldaquino, em nenhum dos quatro aqui analisados esse elemento se faz presente. Algumas hipóteses vêm à mente: a presença do baldaquino como indicador de relevância foi substituída pelo estandarte do rei; a supressão acaba por conferir a importância da arquitetura à representação das urbes; a inovação pode ter sido fruto do cartão elaborado por Nuno Gonçalves, uma vez que tampouco os *Painéis de São Vicente* circunscrevem os personagens sob baldaquinos; por último, talvez refletisse uma vontade de deixar a narrativa mais fluida, sem a interferência de espaços delimitados em meio à batalha, libertando assim o olhar do observador para percorrer as cenas livremente.

E, assim, se construiu uma narrativa imagética da expansão portuguesa no norte da África. A contemplação dos quatro panos monumentais não só propiciava uma forma de se contar a história, como engrandecia aquele que propiciara os feitos e a própria experiência da visualidade do observador: o comitente, Afonso V.