

# TECENDO NACIONALISMOS: USOS E SIGNIFICADOS DA TAPEÇARIA DE BAYEUX NO CONTEXTO ANGLO-FRANCÊS DO SÉCULO XIX

## WEAVING NATIONALISMS: USES AND MEANINGS OF THE BAYEUX TAPESTRY IN THE ANGLO-FRENCH CONTEXT OF THE 19TH CENTURY

*Paulo Christian Martins Marques da Cruz<sup>1</sup>*

**RESUMO:** O presente trabalho visa apresentar algumas considerações acerca dos usos e significações da Tapeçaria de Bayeux, produzida após a Conquista Normanda da Inglaterra (1066) no contexto do século XIX. Produzida na abadia de Canterbury sob a comitência de Odo de Bayeux (c. 1030-1097), meio-irmão de Guilherme, o Conquistador (c. 1028-1087), o primeiro rei normando da Inglaterra, o têxtil apresenta, visualmente, um encadeamento de eventos concernentes ao processo da Conquista, dando principal ênfase à vitória de Guilherme sobre Haroldo II Godwinson (c. 1022-1066) durante a Batalha de Hastings – clímax dessa investida político-militar. No esteio das produções medievalistas do século XIX, os movimentos nacionalistas reinterpretaram e instrumentalizaram a Tapeçaria de Bayeux de modo a reforçar as identidades nacionais emergentes, bem como as alteridades que as caracterizavam.

**Palavras-chave:** tapeçaria de Bayeux, medievalismo, nacionalismo.

**ABSTRACT:** This paper aims to present some considerations regarding the uses and meanings of the Bayeux Tapestry, produced after the Norman Conquest of England (1066) in the context of the 19th century. Created at Canterbury Abbey under the commission of Odo of Bayeux (c. 1030–1097), half-brother

---

<sup>1</sup> Doutorando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo. Bolsista CAPES-DS. Pesquisador do Laboratório de Estudos Medievais – LEME História da Arte-UNIFESP. e-mail p.cruz@unifesp.br

of William the Conqueror (c. 1028–1087), the first Norman king of England, the textile visually narrates a sequence of events related to the Conquest, placing particular emphasis on William's victory over Harold II Godwinson (c. 1022–1066) during the Battle of Hastings—the climax of this political-military enterprise. In the wake of 19th-century medievalist productions, nationalist movements reinterpreted and instrumentalized the Bayeux Tapestry to reinforce emerging national identities, as well as the alterities that defined them.

**Keywords:** Bayeux tapestry, medievalism, nationalism.

## INTRODUÇÃO

Em janeiro de 2018, o jornal inglês *The Guardian* noticiou que a Tapeçaria de Bayeux, um dos objetos artísticos mais conhecidos da Idade Média, seria emprestada pela República Francesa ao Reino Unido. Seria, pois, a primeira vez em 950 anos que o têxtil deixaria o território francês para retornar à Inglaterra. Diante do anúncio feito pelo presidente Emmanuel Macron durante o encontro anglo-francês na Academia Militar de Sandhurst, a mídia conservadora inglesa - em publicações próprias - vinculou o projeto a uma tentativa do governo francês, e das demais nações que compunham a União Europeia, de subjugar a Inglaterra aos interesses políticos e econômicos do Continente (Vincent, 2018; Birch, 2018). No campo geopolítico, o possível empréstimo gravitava em torno das discussões a respeito da saída do Reino Unido da União Europeia (*Brexit*), clímax do euroceticismo defendido pelo Partido Conservador Inglês desde os anos 1970. Se por um lado a tensão era o resultado da rememoração do processo da Conquista a partir do enunciado do programa iconográfico da Tapeçaria, por outro, ela apontava para a contínua fortuna do uso instrumental das produções artísticas pelos fenômenos nacionalistas, pensados aqui enquanto imaginários mobilizados, especialmente em momentos de tensão e ruptura (Anderson, 2008).

Como lembra Patrick Geary em seu *O Mito das Nações* (2009), um contínuo e crescente mal-estar se manifestava na Europa desde a dissolução da União Soviética e o processo de Reunificação da Alemanha. Os antigos nacionalismos, responsáveis por escamotear limpezas étnicas e justificar expansionismos imperialistas nas décadas anteriores, receberam, ao menos desde 1992,

uma nova guinada em regiões como a França, Inglaterra, Alemanha e nos Bálcãs. A retomada e expansão de discursos orientados pelo racismo atávico, antisemitismo e chauvinismo religioso, como aqueles proferidos pelo líder da Frente Nacional, chocava-se com novas ondas migratórias vindas do leste europeu e a penetração das comunidades árabe-islâmicas, incentivadas enquanto premissa das novas democracias liberais no pós-guerra. Por sua vez, a crença na objetividade do processo histórico, responsável por legitimar, no campo ideológico, a ideia de Estados Nação, recolocara, no campo europeu, questões intimamente ligadas ao século XIX: o que significava ser francês ou inglês? Quais símbolos, valores, crenças e objetos deveriam ser mobilizados para que uma memória étnico-racial fosse presentificada? Voltemos à Tapeçaria de Bayeux.

Exposta, desde 1983, no *Musée de la Tapisserie*, na cidade de Bayeux, Calvados, a Tapeçaria de Bayeux é um bordado em lã sobre linho, medindo 68,58 metros de comprimento por cerca de 45 centímetros de altura (Norton, 2019). No registro central, uma sucessão de eventos ocorridos na Normandia e Inglaterra entre 1064 e 1066 são representados. Em linhas gerais, o rei Eduardo, o Confessor, visto na primeira das 58 cenas identificadas, envia o *Earl* de Wessex, Haroldo, para a corte de Guilherme II da Normandia, com a incumbência de confirmar a transmissão futura do trono ao duque normando. Após encalhar na região do Poitou, Haroldo é resgatado por Guilherme e mantido como um prisioneiro, colaborando posteriormente nos combates travados durante a Campanha da Bretanha (cenas 16-22), onde o duque normando saqueia a região e subjuga o conde Conan II (Fig. 1).

**Figura 1.** *Guilherme II da Normandia recebe as chaves da cidade de Dinan, marcando a rendição de Conan II da Bretanha.*



Fonte: Autor desconhecido. Guilherme II da Normandia recebe as chaves da cidade de Dinan, marcando a rendição de Conan II da Bretanha. Detalhe da cena 20 da Tapeçaria de Bayeux. Cerca de 1077. Bordado em lã sobre linho. 68,58m x c. 45cm.

Musée de la Tapisserie. Disponível em: <https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/discover-the-bayeux-tapestry/explore-online/>.

Ao retornar à Inglaterra, Haroldo acompanha os últimos momentos de Eduardo, que morre sem deixar herdeiros. Em seguida, Haroldo é visto recebendo a oferta da coroa real por um grupo de nobres, que retroativamente apontam para a cena do leito de morte do Confessor (cena 29). A subsequente coroação de Haroldo pelo arcebispo Stigand (cena 30), então excomungado, levaria à organização de uma invasão por parte de Guilherme (cenas 36-48), sendo este auxiliado por seus meios-irmãos Odo de Bayeux e Roberto de Mortain. Nesse sentido, para além de uma justificativa pautada na sucessão dinástica, a Conquista normanda seria igualmente empreendida com o propósito de reinserir a igreja da Inglaterra no interior da esfera de influência papal, colaborando para os movimentos reformistas que já ocorriam na Normandia e em outras áreas do Continente. À exemplo do apoio da Sé de Roma à invasão, o papa Alexandre II, enviara à Guilherme o Estandarte de São Pedro, momentaneamente

exibido no mastro de um dos navios normandos durante a travessia do Canal da Mancha (cena 38) e durante a Batalha de Hastings, sendo portado por Roberto de Mortain (cena 55).

Ao longo do programa iconográfico, as cenas são adornadas com inscrições (*titulus*), responsáveis por indicar ao espectador, de maneira breve, o contexto geral da passagem, além de chamar a atenção para a presença de figuras centrais para a narrativa, como o duque Guilherme, Odo de Bayeux, Eduardo, o Confessor e Haroldo Godwinson. Por sua vez, na parte superior e inferior da composição central, encontram-se bordas, onde animais de morfologia diversas, como leões, pássaros e lobos dividem o espaço com seres monstruosos e fantásticos, como grifos, *senmurgs* e dragões. Tanto os seres inseridos nas bordas quanto a multiplicidade de cavalos e guerreiros que surgem na porção central da Tapeçaria compartilham de uma paleta de cores limitada e sensivelmente desbotada pela exposição ao tempo e ao manuseio humano. Destaca-se a utilização de dois tons de vermelho, um amarelo mostarda, três tons de verde e um azul marinho – comumente confundido com a cor preta (Bédar & Kurzeman, 1983). Não obstante, Michel Pastoureau (2011) observou a presença de determinadas cores utilizadas no tingimento de lãs, como o laranja, o rosa e o branco, que poderiam indicar a presença de tentativas de restauro, como aquelas ocorridas ao longo do século XIX.

A menção ao possível empréstimo da Tapeçaria ao Reino Unido acabou por retomar a questão do estado de conservação desse objeto artístico. Em publicação realizada em 5 de fevereiro de 2025, o *Musée de la Tapisserie* recorda o público que passará por um processo de reformas a partir de setembro, sendo reaberto apenas em 2027. Seria, pois, nesse intervalo de tempo, segundo as primeiras publicações divulgadas, que o empréstimo ocorreria. No entanto, apesar do *Musée* noticiar um conjunto de esforços no sentido de conservar o objeto, não há menções ao citado empréstimo:

Propriétaire de la Tapisserie de Bayeux, les services de l'État mènent, en parallèle des travaux de refonte du musée, un programme de conservation ambitieux autour de la broderie millénaire. C'est ainsi que de vastes opérations ont débuté en janvier 2025, avec le minutieux dépoussiérage de la toile de lin et le retrait de son dossier technique, un molleton apposé en 1983, qui, bien que protégeant l'œuvre sur son revers, la rigidifiait et l'alourdisait. Ces interventions en amont faciliteront l'extraction de l'œuvre hors de sa vitrine lors du démarrage des travaux de rénovation du musée à l'automne 2025 (Cité de Bayeux, 2025).

O frágil estado de conservação do têxtil pode ser verificado pela observação de seu panorama digital, disponibilizado no *website* do *Musée*. O exame técnico realizado por Bédât e Kurzeman no início dos anos 1980, indicou a presença de 680 buracos ou rasgos no tecido, além da presença de 518 fragmentos de tecidos inseridos posteriormente à feitura da obra, sobretudo entre os séculos XVIII e XIX (Pastan, 2014). Uma parcela significativa dos danos existentes na Tapeçaria encontram-se na parte inicial e final do tecido, já que eram essas as áreas imediatamente manipuladas e visualizadas quando o objeto estava enrolado e guardado. Além disso, a parte final da Batalha de Hastings (cena 58), marcada pela fuga dos últimos guerreiros anglo-saxões após a morte de Haroldo, é abruptamente interrompida, indicando que uma última porção de tecido, possivelmente a coroação de Guilherme em Westminster, foi intencionalmente removida (Lewis, 2007).

Tendo sido redescoberta apenas no século XVIII, a Tapeçaria de Bayeux possui um bem documentado histórico de utilização ao longo do século XIX. No período citado, a ideologia nacionalista em regiões como a França e a Inglaterra, buscavam em uma Idade Média romantizada, a organização de um corpus de fontes de justificassem as chamadas “aquisições primárias”, ou seja, os processos de conquista e assentamento que teriam dado origem, de maneira linear e objetiva, aos diversos povos da Europa (Geary, 2005). Outrossim, a institucionalização nacional dos discursos científicos de áreas como a filologia indo-europeia, História, História da Arte e diplomática, visavam a comprovação teleológica da imutabilidade das unidades socioculturais, ao mesmo tempo em que dotavam a Idade Média, nas palavras de Maria Cristina Correia, de um “revivalismo”, uma segunda vida. Assim, essa retomada

. . . Era parte da complexa rede de representações que a sociedade fazia de si mesma naquele momento, construindo sua identidade – em um sentido amplo, incluindo seu passado histórico e mítico, suas ideologias políticas, suas práticas estéticas, seus projetos para o futuro (Pereira, 2011, p. 1).

Dessa forma objetivamos, no presente artigo, identificar e problematizar algumas características a respeito dos usos e significados da Tapeçaria de Bayeux no contexto dos nacionalismos francês e inglês no século XIX. O foco se encontra na compreensão de como esse ícone da História da Arte foi reinterpretado de modo a produzir, para além de um fenômeno de medievalismo,

um instrumento mnemônico que presentificasse, para fins político-identitários, a Conquista Normanda da Inglaterra. Nosso argumento procurará gravitar em torno do processo de mobilização da maquinaria de comunicação existentes no contexto anglo-francês, responsável por divulgar, enquanto discurso nacional, as ideias de lealdade e alteridade (Hobsbawm, 1990), sobretudo a partir do contexto bélico criado pelas Guerras Napoleônicas. Para tanto, nos concentramos, para o caso francês, nas produções do monge beneditino Bernard de Montfaucon, bem como no processo de patrimonialização da Tapeçaria de Bayeux pelo discurso nacional napoleônico. A respeito das impressões produzidas por ingleses, nosso interesse converge para as menções à Tapeçaria produzidas no interior da *Society of Antiquaries of London*, sobretudo a partir dos discursos assinados post-mortem por Sylvanus Urban (1691-1754), e pelo artista e antiquarista Charles Stothard (1786-1821).

Julgamos importante indicar que o presente esforço visa ocupar um espaço lacunar na historiografia brasileira a respeito da Tapeçaria de Bayeux. Em um verbete a respeito da Tapeçaria de Bayeux presente no Dicionário de História e Cultura Nórdica (2019), organizado por Johnni Langer, Victor Hugo Alves procura discutir alguns aspectos concernentes à comitência e aquilo que chama de “raízes nórdicas” presentes no têxtil. Em seu percurso, o autor realiza uma breve descrição da materialidade, destacando a importância das figuras alocadas na porção central da obra, de modo a ofuscar as imagens alocadas nas bordas. Ao ecoar uma dicotomia inaugurada pelo discurso historiográfico do século XIX, Alves evidencia a existência de uma divisão narrativa responsável por organizar as imagens em duas parcelas principais: a primeira, centrada na figura de Haroldo Godwinson e na primeira metade da Tapeçaria, marcaria uma abordagem simpática à figura do último rei anglo-saxônico e à causa dos conquistados. Por outro lado, a partir do retorno de Haroldo à corte de Eduardo e sua posterior coroação, identificar-se-ia uma ruptura na narrativa, que passaria a orientar-se pela legitimação da invasão por parte dos normandos pelo duque Guilherme. Essa dualidade, para além de projetar anacronicamente a alteridade das identidades nacionais de ingleses e franceses, insiste na interdependência entre as imagens presentes na Tapeçaria de Bayeux e um conjunto de referências textuais produzidas pelas populações nórdicas que habitavam a Inglaterra e a Escandinávia entre os séculos VIII-XI. Por outro lado, diferente da ideia de transferências rigidamente hierarquizadas entre texto e imagens, preferimos compreender as imagens

enquanto o produto da circulação de agentes dinâmicos (artistas, modelos, técnicas, materiais etc.), sempre tensionados diante da presença de sistemas de aderência e negação e responsáveis pela criação de conexões (Hoffman, 2001; Tatsch, 2023).

Outro exemplo é a abordagem da Tapeçaria de Bayeux realizada por Lucio Carlos Ferrarese em sua dissertação de Mestrado (2015) e em um artigo publicado na Revista *Mirabilia*, em coautoria com os professores Jaime Estevão e Adriana Zierer (2015). No primeiro esforço analítico citado, intitulado *Guerra e Política: Guilherme, o Conquistador e a Batalha de Hastings nas fontes anglo-normandas dos séculos XI e XII*, Ferrarese opera uma reunião de diversas tipologias de fontes relacionadas à Conquista Normanda da Inglaterra. Ao analisar propriamente a Tapeçaria de Bayeux, o autor destaca a existência de subordinação entre margem e centro. As bordas, refletindo a orientação dada por John McNulty, seriam uma “questão secundária.” Assim como no tratamento dado por Victor Hugo Alves, a Tapeçaria de Bayeux seria compreendida, assim como as demais imagens produzidas no medievo, como um objeto voltado à instrução daqueles que não conheciam as letras, e portanto, não poderiam se apropriar das narrativas cronísticas sobre a Conquista. O cânone tradicional das imagens como bíblia dos iletrados, problematizada na historiografia brasileira (Pereira, 2009; Quírico, 2021), estaria relacionado a uma interpretação normativa da fórmula contida em duas cartas redigidas por Gregório Magno ao bispo Serenus de Marselha entre fins do século VI e início do século VII. Para o sumo pontífice, as imagens teriam função primordial na educação e na divulgação dos dogmas cristãos aos iletrados. Nesse sentido, e diferentes de posições iconoclastas divulgadas no período, as imagens deveriam ser confeccionadas em maior número, sobretudo nos espaços religiosos. A ideia de uma fórmula, reafirmada por uma historiografia da arte mais tradicional<sup>2</sup>, acabava por diluir as múltiplas funções e complexidades associadas às imagens medievais, como aquelas que perpassavam a importância da escolha dos materiais (Baschet, 1996) e dos rituais intersensoriais realizados por parte dos espectadores. No caso do artigo, Ferrarese se dispõe a analisar as diversas referências às Fábulas de Esopo presentes na Tapeçaria. Apesar dos autores se proporem a subsidiar a análise a partir da noção de

---

2 Sobre tudo a partir do estudo de Émile Male (1862-1954) *L'art religieux au XIII<sup>e</sup> siècle en France*, publicado originalmente em 1913.

imagem-objeto, proposta pelo historiador da arte Jérôme Baschet, o que se nota é uma diluição da agência das imagens marginais em privilégio àquelas alocadas no centro. Por sua vez, a própria escolha das Fábulas de Esopo, para além de indicar uma opção já consagrada na historiografia sobre a Tapeçaria de Bayeux, eclipsaria as diversas figurações de animais fabulosos que igualmente desempenhavam diversos papéis no funcionamento holístico da composição.

Finalmente, em duas comunicações realizadas por Matheus Brum Domingues Dettman, respectivamente no Seminário Arte e Medievalo (2018) e no XI Encontro Internacional A Imagem Medieval: História e Teoria (2020), a Tapeçaria de Bayeux é tratada como produto da geopolítica anglo-normanda. Assim como observamos nas demais produções nacionais, as narrativas cronísticas possuem lugar privilegiado. As imagens contidas na porção central da Tapeçaria não são compreendidas enquanto produções que gravitavam em torno de uma geografia artística e cultural mais ampla no pré e pós Conquista. Trata-se, por outro lado, da construção de raciocínios que visam tensionar as fontes iconográficas de modo que os discursos contidos nas fontes escritas – sobretudo nas crônicas – sejam canceladas. A postura interpretativa, como não poderia deixar de ser, ecoa perspectivas ligadas a uma historiografia tradicional anglófona, que divulgada entre a fins do século XIX e a segunda metade do século XX, estavam intimamente relacionados às lógicas de expansão e retração do Império Britânico, bem como a mobilização de um imaginário nacional (Round, 1865; Freeman, 1867; Wormald, 1957). Ao projetar um bilateralismo político sobre a narrativa da Tapeçaria de Bayeux (normandos x anglo-saxões/Guilherme II da Normandia x Haroldo II Godwinson), não apenas se reproduzia o maniqueísmo das identidades nacionais, cujos aspectos procuraremos melhor explorar ao longo de nossa argumentação, mas principalmente se insistia na percepção desse objeto artístico enquanto o produto de uma geografia limitada.

Mesmo as tentativas de interpretar os elementos visuais presentes na Tapeçaria como resultado de conexões com um mundo nórdico – no intuito de formar uma tríade entre Normandia, Inglaterra e Escandinávia – revelam-se, nas abordagens mais recentes da historiografia anglófona, problemáticas. Autores como Howard Bloch (2006) e Lester-Making (2019) nos lembram que a presença de figuras de animais monstruosos e fantásticos, como os grifos e os *senmurgs*, assim como as próprias referências cristãs presentes ao longo

da narrativa, conectariam esse objeto às culturas visuais que circulavam pelas unidades culturais que permeavam o Mediterrâneo, como o Al-Andalus e as possessões ligadas ao Império Bizantino.

Ante nosso escopo e o sugerido espaço lacunar, pretendemos dividir o trabalho em duas partes principais. A primeira procura se deter na reconstituição do percurso histórico desse objeto artístico e suas primeiras manipulações, sobretudo enquanto instrumento de legitimação política da recém-chegada dinastia normanda dos reis ingleses. Em um segundo momento, avaliaremos como a redescoberta da Tapeçaria de Bayeux, no contexto francês do século XVIII, representou a retomada de sua utilização enquanto símbolo militarmente mnemônico, além de funcionar como modelo para outras produções artísticas, sobretudo de estética romântico e academicista longo do século XIX.

## UM BREVE HISTÓRICO

A Tapeçaria de Bayeux, assim como um considerável corpus de narrativas cronísticas,<sup>3</sup> nos ajuda a entender o contexto de produção que envolviam geografias culturais como as da Normandia e da Inglaterra no século XI. Após a morte do rei Eduardo, o Confessor, primo de Guilherme II da Normandia, a então Inglaterra anglo-saxônica experienciaria uma crise sucessória. Uma das interpretações possíveis da primeira cena da Tapeçaria de Bayeux, procura dialogar retroativamente com esse contexto. Em sua corte, Eduardo é visto em diálogo com Haroldo Godwinson, o mais rico e influente dos Earls do reino. Como lembra Suzanne Lewis (1999), os diálogos silenciosos e o laconismo dos *titulus* salientavam que cabia ao espectador da narrativa contida na Tapeçaria, fornecer, imaginativamente, o conteúdo das falas e a motivação das personagens.

---

3 Para além da Tapeçaria de Bayeux, a única fonte pictórica do processo da Conquista, uma série de produções textuais tinha como objetivo – direto ou subjacente – a legitimação da *gens Normannorum*. A respeito da produção historiográfica, destacamos a importância da *Gesta Normannorum* (c. 1070), de Guilherme de Jumièges; da *Gesta Willelmi* (c. 1071), de Guilherme de Poitiers; da *Gesta Anglorum*, de Guilherme de Malmesbury (c. 1125); e da *Historia Anglorum*, de Henrique de Huntingdon (c. 1135). Dois poemas são importantes enquanto fontes analíticas sobre esse processo e seus desdobramentos para as sociedades envolvidas: o poema *Carmen de Hastingae Proelio*, do bispo Guy de Amiens, produzido possivelmente em 1067, imediatamente após a Conquista, e um poema panegírico escrito por Baldric de Bourgueil em algum momento entre 1077 e 1087. Dedicado a Adela, filha de Guilherme, o Conquistador, Baldric descreve, a partir do modelo de Ovídio, a visão do quarto da filha do rei normando, destacando a presença de uma tapeçaria que, em seu programa iconográfico, representaria, dentre outros motivos, a Conquista Normanda da Inglaterra.

Assim, de acordo com parte substancial das fontes normandas, Haroldo fora enviada pelo rei à Normandia para confirmar o desejo de Eduardo em transmitir futuramente o reino à Guilherme, bem como declarar lealdade a essa causa.

Tanto a representação de Haroldo entre as tropas normandas durante as cenas concernentes à Campanha da Bretanha (1064), quanto a posterior ascensão de Haroldo ao trono inglês, são responsáveis por ocupar quase metade de todo o programa iconográfico. A ação do *earl*, diferentemente do que propõe o discurso cronístico normando, é destacado por sua força, valentia e companheirismo, colaborando para o sucesso da expedição normanda. Ao mesmo em que tensionava a visão de um rei constantemente em perjúrio e anátema, como era divulgado a partir da crônicas normandas, a Tapeçaria de Bayeux salientava a existência de ambiguidades intencionalmente arquitetadas no interior do programa iconográfico, o que reforçaria não apenas a necessidade de entendermos as imagens medievais enquanto autônomas em relação aos textos, mas sua própria capacidade de serem constituídas e mobilizadas enquanto discurso legitimatório pelos próprios espectadores – tanto anglo-saxões quanto normandos.

De acordo com parte significativa da historiografia, a Tapeçaria de Bayeux foi confeccionada na abadia de Santo Agostinho de Canterbury, tendo sido finalizada por volta de 1077. Diante do sensível destaque dado à figura de Odo de Bayeux e dos cavaleiros Wadard e Vital, vassalos de Odo na região de Kent, autores como David Bernstein, David Bates e Lisa Reilly, defendem que o meio-irmão de Guilherme, o Conquistador, seria o principal comitente da obra. Para além das evidências iconográficas da presença de Odo em passagens-chave no interior da Tapeçaria, como naquela onde é visto ao longo da Campanha da Bretanha e, em passagem posterior, reagrupando os cavaleiros normandos durante a Batalha de Hastings, seria preciso igualmente considerar a própria materialidade da relação entre Odo e a abadia de Santos Agostinho. O *Doomsday Book*, um importante conjunto de registros de senhorios, rendas e imóveis existentes na Inglaterra na altura de 1086, aponta para uma rede de fidelidades vassálicas entre a abadia de Santos Agostinho e o duque-bispo Odo, sendo esse um dos principais doadores da instituição eclesiástica, na companhia de Wadard e Vital. Nesse sentido, para além da construção de uma imagem laudatória sobre o senhorio de Odo na região de Kent, anteriormente sob a esfera de influência dos Godwin, divulgar-se-ia, em termos legitimatórios, uma cultura visual igualmente ligada ao novo poder régio normando.

Ainda que ao menos a segunda parte da Tapeçaria de Bayeux procure representar Guilherme e o processo da Conquista de maneira panegírica, é fundamental tecermos conexões entre esse objeto artístico e uma tradição inglesa na produção de têxteis, desenvolvida mais intensamente a partir do século VIII. De acordo com Owen-Crocker (1998) e Pastan (2014), o estudo do martirológico da Abadia de Santo Agostinho de Canterbury aponta para a presença sazonal de um grupo de monjas especializadas na produção de vestimentas eclesiásticas e em bordados, sendo essas principalmente advindas da Abadia de Barking, localizada a alguns quilômetros de Santo Agostinho.

A capacidade técnica das bordadeiras anglo-saxônicas, mencionada mesmo entre os autores normandos<sup>4</sup>, compunha um conjunto de produções artísticas mais amplo e igualmente centrado na Abadia de Santo Agostinho. A partir da análise iconográfica realizada por Francis Wormald (1965), a historiografia tem reforçado que a construção do programa presente na Tapeçaria de Bayeux teria sido possibilitada por “citações visuais”, sendo essas realizadas a partir do contato com as imagens presentes em manuscritos iluminados, como o Salmo de Harley (*British Library Ms. Harley 647*) e o Hexateuco em inglês antigo (*Ms. Cotton Claudius B.iv*).

As citadas similitudes modais poderiam ser observadas a partir da comparação entre a cena 18 da Tapeçaria de Bayeux e o fólio 141v do Hexateuco (Figuras 2 e 3). No caso da cena 18, temos a representação do ataque normando à Fortaleza de Dol, no contexto da Campanha Normanda da Bretanha. Enquanto um conjunto de quatro cavaleiros normandos avança pela esquerda em direção à edificação militar, o conde bretão Conan II é visto depen-

---

4 Por exemplo, em sua *Gesta Willelmi*, Guilherme de Poitiers descreve como Guilherme I encomendou uma série de presentes, sobretudo na forma de têxteis, às abadias inglesas, aproveitando-se da bem estruturada produção local. Em certa autora, lemos: “Contemplá-los é um raro deleite para os mais eminentes convidados, mesmo para aqueles que frequentemente viram os tesouros das mais nobres igrejas. Se um visitante grego ou árabe passasse por ali, seria tomado pelo mesmo encanto. As mulheres do povo inglês são muito habilidosas no bordado e na tecelagem com fios de ouro, e os homens se destacam na fabricação de diversos tipos de artefatos. Além disso, os alemães, altamente qualificados nessas artes, costumam viver entre eles. Os comerciantes, por sua vez, que viajam para regiões distantes em seus navios, trazem objetos de grande habilidade artesanal.” No original: “*Voluptuosum est ea perspectare hospitibus maximis, et qui saepe nobilium ecclesiarum thesauros uiderant. Transiret illae hospes Graecus aut Arabs, uoluptate traheretur eadem. Anglicae nationis feminae multum acu et auri textura egregie, uiri in omni ualent artificio.*”<sup>4</sup> *Ad hoc incolere apud eos Germani solebant talium artium scientissimi. Inferunt et negotiatores, qui longinquas regiones nauibus adeunt, doctarum manuum opera.*” Ver Poitiers (1998, p. 176).

por uma corda à direita. Acima, o *titulus* salienta o comportamento das personagens bordadas: “E eles vieram a Dol, e Conan fugiu.”

Comparativamente, o fólio 141v traz uma representação do auxílio dado por Raabe a dois espíões israelitas, os quais são vistos descendo as muralhas da cidade de Jericó com uma corda, ecoando aquilo que se lê no Livro de Josué (2:15). Ademais, Owen-Crocker (2006) chama a atenção para o fato de que tais empréstimos não se limitariam a repetições de cenas inteiras, como aconteceria no caso de Conan II e dos espíões israelitas, ou ainda nas similitudes entre a alegoria da avareza, presente em um manuscrito da *Psicomaquia* de Prudêncio (*Ms. Cotton Cleopatra C.viii*), e o saque normando às habitações anglo-saxônicas nas cercanias de Hastings.

Ao longo das imagens, optar-se-ia pela continuidade de uma estética sinuosa trabalhada nesses manuscritos e observável em detalhes, como nas centenas de gestos manuais, no panejamento, no contorno dos cabelos e na estruturação das edificações.

**Figura 2.** Conan II fugindo da Fortaleza de Dol durante a Campanha da Bretanha.



Fonte: Autor desconhecido. Conan II fugindo da Fortaleza de Dol durante a Campanha da Bretanha. Detalhe da cena 20 da Tapeçaria de Bayeux. Cerca de 1077. Bordado em lã sobre linho. 68,58m x c. 45cm. Musée de la Tapisserie. Disponível em: <https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/discover-the-bayeux-tapestry/explore-online/>

**Figura 3.** Raabe auxilia dois espões israelitas a fugirem da cidade de Jericó



Fonte: Ms. Cotton Cleopatra C.viii, f.141v. Reprodução presente em Bernstein (1986, p. 41).<sup>5</sup>

O dispendioso e complexo processo de confecção da Tapeçaria de Bayeux teria mobilizado ao menos dois grupos principais, formados por ao menos uma dezena de monjas bordadeiras. Para Howard Clark (2013) e Stephen White (2014), a figura do então abade de Santo Agostinho de Canterbury, à época, Scolland, seria fundamental para a compreensão das lógicas que envolviam a montagem do programa iconográfico contido nesse objeto artístico. Anteriormente à Conquista, Scolland desempenhava a função de abade do Monte São Michel, cuja produção de manuscritos se destacava na fronteira entre o Ducado da Normandia e o Ducado da Bretanha.

Além da função de abade, Scolland era igualmente responsável pela administração das finanças, do scriptorium e da biblioteca da abadia, o que o

5 Diante da impossibilidade de acessarmos o banco de manuscritos iluminados disponibilizado pela British Library devido a um ataque cibernético no ano de 2023, optamos pela utilização de uma reprodução da citada imagem a partir da obra de Bernstein – canônica nos estudos sobre a Tapeçaria de Bayeux.

tornaria capaz de coordenar, do ponto de vista material e intelectual, a produção de manuscritos e de objetos artísticos, como fora o caso dos chamados *Diálogos de São Gregório* (Clark, 2013). Após a Conquista, Scolland fora convidado por Guilherme I e por Odo a assumir a abadia de Santo Agostinho de Canterbury, movimento esse que se inseria em uma política administrativa e visual mais ampla por parte dos normandos: a quase totalidade dos abades locais, assim como a nobreza que sobrevivera a Hastings e às incursões punitivas no pós-Conquista, foi removida de seus postos, dando lugar a indivíduos advindos da Normandia, da Bretanha e da Península Itálica – como fora o caso de Lanfranc (c. 1005-1089), arcebispo de Canterbury e um dos principais conselheiros de Guilherme I.

Um grupo de monges letrados teria acompanhado Scolland em seu traslado em direção a Santo Agostinho, levando consigo um *corpus* de manuscritos, posteriormente utilizados como modelo para a produção do *Salmo de Utrecht*, do *Hexateuco* e, finalmente, das cópias da *Astronomica* de Higino e da *Aratea* de Cícero (Hart, 2005).

Uma vez completa, por volta de 1077, a Tapeçaria de Bayeux poderia ter sido exibida em um conjunto de espaços ligados à nova aristocracia anglo-normanda, sobretudo diante de sua portabilidade. Tradicionalmente, a historiografia a respeito da Tapeçaria salienta que seu programa iconográfico, bem como sua função enquanto adorno, estava orientado à sua inserção no interior da Catedral de Bayeux (Wormald, 1960; Grape, 1994; Gameson, 1997; Hicks, 2008). Nesse sentido, o extenso têxtil seria exibido ao público durante a consagração da catedral, reafirmando o epicentro do poder político e legitimatório da Conquista e das possessões adquiridas por Odo na Inglaterra.

Christopher Norton (2019), um dos principais expoentes dessa perspectiva, salienta que existiria uma conexão direta entre a materialidade da Tapeçaria de Bayeux – sendo está a junção de nove tiras de linho – e a arquitetura da catedral. Disposta na forma de um U, a Tapeçaria deveria ser visualizada a partir da face leste do altar. Ao realizar a primeira dobra, a narrativa, centrada na ascensão de Haroldo ao trono e na organização da invasão normanda, avançaria por cima da porta, marcando a transição espacial entre a Normandia e a Inglaterra. Finalmente, a narrativa avançaria no sentido oposto, na face oeste da nave, culminando novamente no altar com a visão de Guilherme sendo coroado em Westminster. Essa relação entre imagem e lugar, a partir da Catedral de Bayeux, ainda que sólida na historiografia, não seria a única possível.

Frank Stenton (1965), ao analisar a portabilidade e o próprio caráter móvel e itinerante das cenas que compõem o programa iconográfico da Tapeçaria de Bayeux, salienta que esse objeto não se limitaria a uma exposição estática no interior da Catedral de Bayeux. Em sentido oposto, esperava-se, no contexto pós-Conquista, que a Tapeçaria acompanhasse a própria movimentação da corte de Odo, sobretudo ao longo dos territórios ingleses, como atesta Megan Rice. Em sua dissertação de mestrado intitulada *Conquest on Display: the original installation of the Bayeux Tapestry*, defendida em 2010 na Universidade de Louisville, Rice procura dar continuidade à perspectiva inaugurada por Stenton e herdada por Dodwell (1982).

Para a autora, antes da consagração da Catedral de Bayeux, Odo permaneceu por longos períodos em seus salões baroniais em Dover e Rochester, os quais, assim como a Catedral de Bayeux, dispunham de um plano, respectivamente, quadrático e retangular. No caso desses arranjos no interior de espaços baroniais, as grandes divisões identificáveis no interior da narrativa (Normandia x Inglaterra; Haroldo x Guilherme; mentira x justiça) igualmente poderiam ser visualizadas por uma audiência multicultural, formada por anglo-saxões, normandos, nórdicos, bretões e, em menor proporção, por indivíduos advindos de regiões mais distantes. Em uma síntese importante da problemática, Rice (2010) sugere:

By hypothesizing that the Tapestry was a portable artwork, the answer to the question of whether it was hung in the cathedral or in the great hall of a castle is simple: it could be both. It could be rolled up and transported back and forth from Normandy to England by Bishop Odo. Given the choice of medium, it is possible that the Tapestry was displayed not only in a building, but also, could be used outside in religious processions. Some scholars believe that after Odo's imprisonment and death that the Tapestry was placed in storage in the crypt of Bayeux Cathedral. The crypt was covered over and forgotten for several centuries and then re-discovered in the fifteenth century when the Tapestry once again came into use (p. 68).

O contato sensorial com um objeto artístico intimamente relacionado à prática guerreira deveria comunicar-se com o passado marcial de ambas as aristocracias. Esse procedimento consciente por parte da comitência normanda visava, no esteio da Conquista, à criação de entre-lugares de cultura, ou seja, de espaços de negociação, onde o passado local deveria ser constantemente rememorado e conectado ao presente do poder régio normando na Ilha.

Antes de operar uma abrupta ruptura, os normandos esforçavam-se na criação de uma cultura visual que, a partir da escolha de determinados motivos visuais (como a representação positiva de Haroldo), deveria comunicar-se diretamente com os novos súditos, mitigando, a médio e longo prazo, resistências (Reilly, 2020). Esse movimento não era restrito, como pontuou Winkler (2016), à Tapeçaria de Bayeux, mas acabava por orientar as demais produções normandas associadas ao processo da Conquista, como as narrativas cronísticas, tidas anteriormente como estritamente panegíricas.

Assim, a premissa de que o programa que orienta a Tapeçaria de Bayeux enquanto “pró-normando” ou “pró-anglo-saxão”, defendida por uma historiografia mais tradicional e reverberada nos autores brasileiros analisados, encontra limites. Ao recobramos o que propõe Suzanne Lewis (1999), determinadas passagens, como a presença de Haroldo na corte de Guilherme II da Normandia, sua posterior ascensão ao trono e a visão do cometa Harley, marcariam pontos estratégicos em relação aos espectadores, sendo as passagens orientadas por aberturas intencionalmente interpretativas. Novamente, caberia aos diferentes grupos de espectadores, ao mobilizarem um conjunto de memórias étnicas e políticas, a construção das funções desejadas. Desse modo, a Tapeçaria de Bayeux combinaria, em uma mesma experiência cinética (o caminhar pelas imagens), visual, auditiva e mnemônica, a agência dos espectadores anglo-normandos e do próprio programa iconográfico.

Em vista do processo histórico, a Tapeçaria de Bayeux teria predominantemente permanecido na Catedral de Bayeux a partir de 1082, quando Odo, acusado de planejar a expansão de seus domínios em direção à Península Itálica e de liderar uma revolta contra Guilherme em Kent, fora preso, levando o rei a confiscar suas propriedades (Van Houts, 2000). Até o ano de 1476, data da realização de um inventário dos bens presentes na Catedral de Bayeux, inexistem menções em fontes sobre a Tapeçaria de Bayeux. No período citado, a Normandia havia se tornado um dos principais epicentros da Guerra dos Cem Anos (1337-1453), sobretudo a partir da fase inicial do conflito. Pastan (2014) recorda que, entre 1449 e 1450, os cônegos da Catedral de Bayeux haviam sido obrigados a realizar empréstimos compulsórios às tropas inglesas.

Com isso, o inventário de 1476 (Bibliothèque de la cathédrale de Bayeux, Ms. 199, f. 95), requisitado pelo então arcebispo Louis d'Harcourt (1424-1479), teria como função primeira medir a extensão dos estragos causados pelo conflito, assim como avaliar o espólio disponível à comunidade eclesiástica.

Dos 355 objetos listados, 55 eram têxteis, sendo estes alocados no quinto capítulo do documento. O terceiro item do capítulo sobre os têxteis aponta para a presença de um longo bordado: “Um pano muito longo e estreito, feito com tal bordado de imagens e inscrições, representando a conquista da Inglaterra, o qual é estendido ao redor da nave da igreja no dia e durante as Oitavas das Relíquias.”

A lacônica descrição da Tapeçaria não é acompanhada de menções ao comitente, à data ou ao traslado do objeto para fora da catedral. Elizabeth Pastan (2014), ao analisar o inventário, sugere que, na Oitava das Relíquias, a Tapeçaria de Bayeux seria retirada do tesouro e dependurada ao longo da nave. De acordo com a mesma página na qual a Tapeçaria é mencionada, um conjunto de têxteis em seda seria utilizado para adornar as relíquias dispostas no coro e no altar, como aquelas dos santos bretões Rasyphus e Ravennus, possivelmente utilizadas durante o juramento de fidelidade de Haroldo a Guilherme.

Por sua vez, seria possível sugerir que, ao ser exposta no começo de julho, a Tapeçaria permaneceria visível até a celebração da dedicação da catedral (14 de julho). Assim, a utilização da Tapeçaria enquanto objeto litúrgico restrito a curtas exposições anuais, somada à portabilidade do linho, teria colaborado, ao menos até o século XV, para a sua preservação.

## TECENDO NACIONALISMOS

Uma história moderna da Tapeçaria de Bayeux tem sua primeira menção em 1724, no contexto de uma França cuja identidade nacional gravitava em torno do jovem Luís XV (1710-1774) e da monarquia dos Bourbons. No citado ano, o estudioso Antoine Lancelot encontrara, entre os escritos de Nicolas-Joseph Foucault, um administrador na Normandia e entusiasta do estudo da história local, um conjunto de gravuras que compreendia aproximadamente nove metros da Tapeçaria de Bayeux. Em uma correspondência endereçada à *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, na qual enviara as gravuras das primeiras cenas da composição, Lancelot salientara sua dificuldade em identificar a natureza do objeto artístico que dera origem às reproduções, bem como sua localização. O estudioso conjecturava que as figuras do desembarque desastroso de Haroldo em Ponthieu poderiam indicar o relevo de uma tumba, um ciclo de afrescos, vitrais ou, ainda, uma tapeçaria (Pastan, 2009).

No entanto, as primeiras publicações a respeito dessa composição estão associadas à figura do monge beneditino e antiquarista Bernard de Montfaucon (1655-1741), o qual havia sido indicado para a *Académie* por Filipe II, duque de Orleães.

Após debruçar-se sobre as gravuras de Foucault, Montfaucon publicou suas impressões inicialmente no penúltimo capítulo de sua *Les Monuments de la Monarchie Française* (1729). A obra, composta ainda por outros quatro tomos, se propunha a reunir os principais monumentos da monarquia francesa. No entanto, um maior interesse pelas produções que datavam da Idade Média mostrou-se sensível, visto que esse corpus de materiais ocupa mais da metade do conteúdo apresentado na obra. A inclusão das reproduções de Foucault na *Les Monuments*, como salienta Pastan (2009), apontava para um crescente interesse, por parte da aristocracia francesa, na Idade Média, sobretudo após 1653, quando o túmulo do franco Childerico (c. 437-481) foi redescoberto em Tournai. No entanto, a observação de uma estética neoclássica nos desenhos de Foucault (Fig. 4), como a presença de uma maior volumetria das imagens (sobretudo dos cavalos) e da ancoragem das figuras e de objetos móveis a partir da projeção de sombras, mostrou-se problemática para a abordagem proposta por Montfaucon.

**Figura 4.** Gravuras de Nicolas-Joseph Foucault mostrando Haroldo na região de Bosham e posteriormente desembarcando na região de Ponthieu a partir da observação da Tapeçaria de Bayeux.



Fonte: Montfaucon, Bernard de. *Les Monuments de la Monarchie Française – Qui comprennent L'Histoire de France* (tome premier). Paris: Julien-Michel Ganduin e Pierre-François Giffard, p. 372b. Disponível em: [https://archive.org/details/gri\\_33125008545275/page/n510/mode/1up](https://archive.org/details/gri_33125008545275/page/n510/mode/1up)

A manutenção da monarquia francesa, a partir da construção de conhecimento histórico-artístico, passava pela seleção dos objetos que melhor provessem “pistas” e “testemunhos” sobre o cotidiano e as conquistas realizadas pelos francos. Nesse sentido, as fontes eram hierarquizadas a partir de sua capacidade de comunicar empiricamente os elementos pretéritos ao estudioso. A fidedignidade da reprodução dos monumentos da França, assim, estava condicionada, em primeiro lugar, à visualização direta dos objetos artísticos ou de reproduções miméticas.

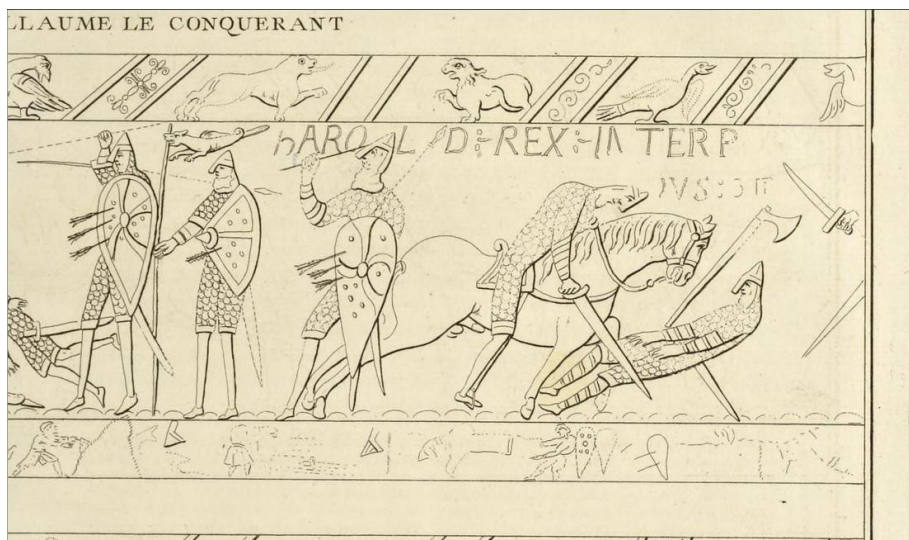
Diante de tais concepções, Bernard de Montfaucon valeu-se de uma rede de contatos com a comunidade beneditina ao redor da França para encontrar a localização exata da Tapeçaria, fazendo-o após correspondências com Dom Nicolas Flays (Hicks, 2008). Desejando analisar o restante da Tapeçaria de Bayeux, enviou o artista Antoine Benoît até a catedral de Bayeux para que este confeccionasse um novo conjunto de gravuras, cuja estética geral deveria ser a mais próxima possível daquilo que era visto na Tapeçaria, por mais “vulgar e barbaresca” (Montfaucon, 1729, p. 401) que ela fosse. As gravuras realizadas por Benoît (Fig. 5) foram publicadas no primeiro capítulo do segundo tomo de *Les Monuments* (1730). Mesmo com um acesso indireto à materialidade da Tapeçaria de Bayeux, Montfaucon encontrava-se possibilitado de proceder com uma investigação de maior fôlego.

Do ponto de vista teórico-metodológico, Montfaucon procurava associar a Tapeçaria de Bayeux, assim como outros objetos artísticos por ele analisados, a certos estilos, definidos pelo contorno das linhas, preenchimentos, panejamentos e orientação dos cortes de cabelo. Esses grandes grupos estilísticos eram posteriormente utilizados para definir, na companhia da presença de figuras centrais, como no caso de Guilherme, Haroldo e Eduardo, o período de fabricação e utilização do objeto.

A partir de uma abordagem oculocêntrica, Montfaucon considerava a Tapeçaria de Bayeux uma narrativa vívida sobre a Conquista Normanda da Inglaterra, alocando-a em uma posição central em sua análise sobre esse processo. No entanto, o processo histórico era reconstituído a partir de um conjunto de fontes normandas pré-determinadas, as quais deveriam, teleologicamente, confirmar uma narrativa pró-normanda, presente sobretudo nos textos de Guilherme de Poitiers e Henrique de Huntingdon. Assim, tanto as fontes escritas quanto as imagens presentes na porção central da Tapeçaria eram utilizadas para essa reconstrução. As informações comumente conflitantes, as quais tornavam problemática a reconstituição de uma única narrativa coesa e coerente, eram sumariamente ignoradas pelo autor ou, ainda, reinterpretadas de modo a serem realocadas no interior de um escopo pró-normando.

A exemplo disso, enquanto a Tapeçaria de Bayeux sugere que a homenagem prestada por Haroldo a Guilherme teria ocorrido em Bayeux, Guilherme de Poitiers, em sua *Gesta Willelmi*, aponta para Bonneville (Davis & Chibnall, 1998). A solução encontrada pelo autor de *Les Monuments*, nesse caso, foi sugerir que Haroldo teria realizado diversos juramentos.

**Figura 5.** Gravura de Antoine Benoît a partir da cena da morte de Haroldo Godwinson presente na Tapeçaria de Bayeux.



Fonte: Montfaucon, Bernard de. *Les Monuments de la Monarchie Française – Qui comprennent L'Histoire de France* (tome premier). Paris: Julien-Michel Ganduin e Pierre-François Giffard, 1730, p. 50. Disponível em: [https://archive.org/details/gri\\_33125008545218/page/n74/mode/1up?q=barba](https://archive.org/details/gri_33125008545218/page/n74/mode/1up?q=barba)

Ao guiar a construção do conhecimento histórico e a leitura das imagens presentes na Tapeçaria a partir de uma narrativa observada nas fontes normandas, Montfaucon denunciava não apenas sua intenção de criar uma História oficial e legitimatória a respeito da monarquia francesa – retroativamente projetada em direção ao passado normando – mas, igualmente, uma latente hierarquização entre texto e imagem. Ainda que as imagens presentes na narrativa fossem consideradas testemunhos mais confiáveis, já que penetravam diretamente pelos olhos do espectador, determinadas passagens silenciosas e intencionalmente abertas à interpretação, como a cena inicial, marcada pelo diálogo entre Eduardo e Haroldo, tinham seu conteúdo preenchido a partir da leitura de textos panegíricos normandos, como a *Gesta Willelmi*.

Por sua vez, Montfaucon foi responsável por popularizar a ideia de uma comitência da Tapeçaria de Bayeux a partir da figura da rainha Matilde, esposa de Guilherme I. Pastan (2009) recorda que inicialmente essa associação

teria sido inicialmente proposta por Mathurin Larcher, cônego em Saint-Vigor, em correspondência enviada à Bernard de Montfaucon em 1728. Para Montfaucon seria natural pensar que uma tapeçaria (comumente fabricada por mulheres) e representando o processo da Conquista da Inglaterra, teria sido feita pela própria rainha, possivelmente nos primeiros anos após a Conquista. Nos diz Montfaucon a esse respeito:

L'opinion commune à Bayeux eft, que ce fut la Reine Mathilde Femme de Guillaume le Conquerant, qui la fit faire. Cette Opinion qui paffe pour une tradition dans le pays, n'a rien que de fort vraifemblable. Mathilde vertueufe Princeffe, qui s'interreffoit fort à la gloire du Roi fon mari, aura voulu laiffer à la pofterité ce Monument d'un des plus grandes & des plus heureufes expeditions qui furent jamais (Montfaucon, 1730, p. 2).

A fortuna da conexão de entre Matilde e a Tapeçaria, antes ligada a uma tradição regional, ganharia contornos nacionais, sendo reproduzida mesmo entre os antiquaristas britânicos. Em uma comunicação realizada na *Society of Antiquaries* no ano de 1838, o vice-presidente e medievalista Sir Joseph Ayloffe (1708-1781) deu continuidade ao raciocínio apresentado por Montfaucon, declarando:

... by her own hands and the assistance of the ladies of hercourt worked in arras and presented to the cathedral at Bajeux, and only after its exhibition in Paris did the tapestry acquire the designation of “ Le Tapis de la Reine Mathilde. (Ayloff, 1838 como citado em Fowke, 1898, p. 22).

A mesma abordagem, no entanto, havia circulado anteriormente nos escritos de outros antiquarista britânicos, os quais, igualmente interessados na reconstituição de uma história anglo-normanda, dirigiam-se à Bayeux para visualizar e descrever o objeto artístico, como fora o caso de William Stukeley, em 1746, e Andrew Ducarel, em 1752. Howard Bloch (2006) aponta que a ligação entre Mathilde e Tapeçaria acompanharia uma maior popularidade da composição a partir dos eventos que convulsionaram o reino entre 1789 e 1794. Visando proteger os objetos ligados à memória do *Ancien Régime*, no esteio do Terror, a Comissão Nacional para as Artes, requisitou, junto ao prefeito de Bayeux, a posse da Tapeçaria na qualidade de propriedade pública e tesouro nacional. A Conquista Normanda, como relata a Comissão, “long been

a matter of personal pride to us. Today, when all parts of the Republic are united where national wealth and glory are concerned, the record of the Conquest has become public property” (Bertrand, 1957, pp. 90-91). Após ser retirada da sacristia da Catedral de Bayeux, a Tapeçaria foi transferida para o Templo do Ser Supremo, um depósito governamental em Paris, onde permaneceu até 1803, quando foi novamente transferida para o *Musée Napoleon*, pela ordem do próprio primeiro cônsul.

O interesse de Napoleão em relação a então *Tapisserie de la Reine Mathilde* possuía contornos militares e nacionalistas. Sua exibição deveria impulsionar o apoio popular ao projeto francês de invadir a Inglaterra, reeditando, assim, a incursão normanda ocorrida no século XI (Brown, 2011). Para além dessa instrumentalização da Tapeçaria enquanto ícone de um passado bélico francês, seu contato com um público cada vez mais amplo catalisou a elaboração de novelas, peças, e performances, as quais procuravam evidenciar o “caráter francês” da obra, sobretudo a partir de sua feitura por Mathilde e suas damas. A respeito do mesmo período, Roger Dufraisse, em uma nota publicada no *Annales de Normandie* (1963), observa como a notícia da exposição da Tapeçaria de Bayeux teria alcançado os territórios germânicos ao oeste do Reno, fazendo com a construção de imaginário político-nacional a partir desse objeto, igualmente circulasse por territórios mais à leste. É nesse sentido que Dufraisse aponta para um comentário publicado no periódico *Rheinlandische Zeitung*, cujo conteúdo, favorável à filosofia e às artes produzidas em França, igualmente era consumido por um público francófono, sobretudo a partir do esteio da Paz de Amiens (1802). A nota concernente à Tapeçaria de Bayeux informa:

Eine Kuntsmerkwürdigkeit ganz eigner Art wird jetzt im Napoleonischen Museum aufgestellt werden. Man ist sehr neugierig darauf. Dies ist eine Stitckeren der Königin Mathilde, Gemahlin Wilhelm's des Eroberers. Herzogs von Normandie, welehe auf einer Leinewand, die 18 Zoll breit um 214 lang ist, die ganzê Geschichte der Eroberung von England durch ihren Gemahl, vostellt. Alle einzelne Momente der ganzen Begebenheit sind hier mit bewundernswürdigen Fleiz dargestellt, von dem Augenblick na, wo Eduard der Bekenner den Grafen Harald an Willelm absendet, um ihn zu benachrichtigen, dasz er zum Thron von England berufen ist, bis zu der blutigen Schlacht bey Hastings, die Wilhelms Eroberung von England den Stempel anfrückte. Diese Arbeit ist auf eine fast wunderbare Weise zu Bayeux bis jetzt erhalten worden, und ist gegenwärtig in Paris angekonimen. Obgleich die Zeichnung der Figuren steif ist, so hat doch der Plan des Ganzes etwas Grosses,

und erinnert na jene Einfachkeit der Sitten der Ur um Mittelwelt, wo Fürstinnen um Königinnen sich der Nadel um dem Nährahmen beschäftigten, um das Beyspiel der häuslichen Tugenden gaben. Aber was diese auf die gegenwärtige Zeit zieht, und die Vergleichung die man zwischen Wilhelm dem Eroberer und Bonaparte anstellt (Dufraisse, 1963, p. 332).

Assim, nos parece evidente que um discurso pró-normando, instrumentalmente retirado das fontes cronísticas continentais e projetado na Tapeçaria de Bayeux, não se encontrava limitado, enquanto fortuna mnemônica, às fronteiras políticas do reino francês. Em todo o caso, as recentes manipulações da Tapeçaria pelo governo napoleônico, indicavam a notabilidade desse objeto enquanto um verdadeiro ícone a respeito das ideias de conquista militar e das realizações técnicas e culturais do povo francês. Um exemplo canônico dessa nova fortuna cultural da Tapeçaria no contexto do nacionalismo francês encontra-se na peça *La Tapisserie de la Reine Mathilde, comédie en un act, en prose* (1804), escrita por Pierre-Yves Barré, Jean-Baptiste Radet e François-Georges Deshayes, conhecido como *Desfontaines*. A peça, performada no *Théâtre du Vaudeville* no mesmo ano em Paris, reproduzia, por meio do vaudeville – um estilo de canção satírico popularizado no século XVIII – o processo de criação da Tapeçaria pela rainha Mathilde. Antes do primeiro ato, uma breve apresentação geral seria declamada:

En mil soixant six, dit-on,  
La fameuse tapisserie,  
Que l'on voit encor au salon,  
Fut et commencée et finie.  
Elle a done plus de sept cents ans.  
Puisse la même compagnie,  
Pendant même espace de tems,  
Voir tours non acteurs bien portans,  
Représenter cette copie.  
Au lever du rideau, on voit Mathilde entourée de ses femmes, occupées à broder;  
une partie de la tapisserie est tendue autor du théâtre.  
Le vieux Roger est assis dans un fauteuil  
(Barré, Radet & Deshayes, 1804, pp. 2-3).<sup>6</sup>

6 Recomendamos a observação da fonte citada em Barré, Pierre-Yves, Radet, Jean-Baptiste e François-George Deshayes (1804).

Nota-se que essa produção satírica, centrada na ideia de Mathilde enquanto comitente-artista da obra, esforça-se em evidenciar a monumentalidade e a longevidade da Tapeçaria de Bayeux; o que estaria alinhado aos valores associados aos nacionalismos do período: como visto, as produções humanas, como as artes e a história deveriam encapsular, de maneira estável, essas unidades etno-políticas ao longo do processo histórico – processo que era potencializado pela redescoberta, visualização e estudo dessas produções (Geary, 2005). O próprio uso propagandístico da Tapeçaria de Bayeux, como ecoado sobretudo na nota artística publicada no *Rheinlandische Zeitung* reforçaria a capacidade dos objetos em constituírem, no interior do escopo nacionalista, conexões lineares e coerentes entre o passado e o presente. Dar Terkla (2009) nos lembra que a construção da imagem de Guilherme II da Normandia enquanto príncipe cristão modal, divulgada sobretudo na *Gesta Willelmi* e na *Gesta Normannorum*, estava diretamente ligada ao uso de um passado imperial e expansionista dos francos, o qual ganhara notabilidade a partir da figura de Carlos Magno. Por sua vez, no contexto do projeto da invasão da Inglaterra, Napoleão, ao visualizar a Tapeçaria de Bayeux, acessara o imperador franco via Guilherme, potencializando ainda mais a construção de uma memorabilia cuja missão central encontrava-se na restauração das “aquisições primárias” obtidas pelos francos, as quais deveriam ser unificadas a partir de uma autoridade cristã. Nesse contexto, a função mnemônica associada ao têxtil, amparada na ideia de “aquisição primária”, tornava a invasão da Inglaterra não uma nova conquista, mas sim um retorno.

A citada função desempenhada pela Tapeçaria de Bayeux no contexto das Guerras Napoleônicas não passaria despercebida pelos intelectuais ingleses, igualmente responsáveis por arquitetar e divulgar seu próprio corpus de noções ligadas à nação e ao nacionalismo. No esteio do retorno da Tapeçaria à catedral de Bayeux, em 1804, o periódico inglês *The Gentleman's Magazine* publicara, em seu suplemento *Technical Terms in Architectural Innovation*, duas notas assinadas por Sylvanus Urban (pseudônimo de Edward Cave, primeiro editor da revista). Para além de uma longa descrição do programa iconográfico da composição, a primeira nota, a qual reforça a ideia de Mathilde como comitente-artista da Tapeçaria, procura comparar a esposa de Guilherme, o Conquistador, a Helena de Tróia. Assim como no caso

do esforço artístico de Mathilde, Helena produzira, segundo a *Ilíada*<sup>7</sup>, uma longa tapeçaria, na qual os feitos militares dos troianos e aqueus se encontravam representados. A projeção romântica do autor é vista nos seguintes termos:

If we may compare the rudeles of the feudal times with firmicity of the heroic times of antiquity, we may also compare Matilda, who . . . the conquest of England, with the needle, with Helen of Homer, also traced on canvas the exploits of the Trojans and the Greeks before Troy (Urban, 1804, p. 1137)<sup>8</sup>.

No caso da segunda nota, Urban se dedica a analisar a origem técnica e estilística da Tapeçaria, deslocando-a em direção a um eixo interpretativo inglês. Mathilde seria a comitente da obra, mas essa só teria sido possível em razão das habilidades técnicas exercidas pelas bordadeiras anglo-saxônicas que agora habitavam a corte da rainha. Nesse sentido, Urban (1804) propõe:

The many important transactions of these two busy Years are represented in the clearest and most regular ordem in this piece of needle-word, which contains many hundres figures of men, horses, beasts, Birds trees, houses, castles, armies, etc. etc. all executed in their due proportions and proper colours, with inscriptions over them to throw light upon the History. But thought Queen Matilda directed this work, yet the greatest part of it was probably performed by English women; for we are told by a contemporary writer, that the Anglo-Saxon landies were so famouses for their skill in needle-work, and embroidering with gold, that those elegante manufactures were called Anglicum Opus (p. 1226).

7 No Canto III, entre os versos 125 e 128, lê-se: Ela a encontrou em seu próprio quarto, trabalhando em um grande tecido de linho púrpura, no qual bordava as batalhas entre troianos e aqueus, que Marte (Ares) os fizera travar por causa dela. Então Íris aproximou-se dela e disse: “Vem cá, criança, e vê os estranhos feitos dos troianos e aqueus. Até agora, eles guerreavam no campo de batalha, tomados pela fúria do combate, mas agora cessaram de lutar e estão apoiados em seus escudos, sentados quietos com suas lanças fincadas ao lado. Paris e Menelau vão lutar por sua causa, e você será esposa daquele que sair vitorioso.” Na edição de Robert Fagles para língua inglesa, lemos o seguinte: *She found her in her own room, working at a great web of purple linen, on which she was embroidering the battles between Trojans and Achaeans, that Mars had made them fight for her sake. Iris then came close up to her and said, “Come hither, child, and see the strange doings of the Trojans and Achaeans till now they have been warring upon the plain, mad with lust of battle, but now they have left off fighting, and are leaning upon their shields, sitting still with their spears planted beside them. Alexandrus and Menelaus are going to fight about yourself, and you are to the the wife of him who is the victor.* Ver Fagles, Robert (1990, pp. 233-234).

8 É notável que a citada edição da *The Gentleman's Magazine* possui parte da redação sensivelmente próxima ao miolo da obra. Assim, ao visualizarmos sua reprodução digital, parte da redação é encoberta pela página anterior, dificultando o entendimento completo do texto. Sugerimos a leitura da fonte em Sylvanus Urban (1804).

No mesmo raciocínio, a questão da técnica associada a uma tradição anglo-saxônica acaba por ganhar contornos étnicos. Outrossim, Urban procura associar uma ideia de raça inglesa à belicosidade herdada dos antigos anglo-saxões. Em um sentido linear, a Inglaterra dos idos do século XIX, diferentemente de seu passado convulsionado e comumente associado a conquistas estrangeiras, se orgulharia de uma estabilidade imperial justa e legítima, a qual se oporia à tirania de Napoleão e seus apoiadores (Brown, 2011). Nesse caso, os usos e funções da Tapeçaria de Bayeux enquanto notório objeto ligado ao que Geary (2005) chama de um etnoarqueologia no contexto do século XIX, poderia ser sumarizado pelo seguinte trecho redigido por Urban:

And when you have searched all History, Where will you find this Bright example so learily copied as by the present illustrious Princesses, daughters of the illustrious George III, the descendent of the anglo-saxon race? And let all the descendents of this English race gratefully rejoice at the happy contrast we now enjoy to the day of Duke William; for, armed as we are at all points, we can now truly glory, not only in calling England, Scotland and Ireland, the United, but may add the loyal invincible kingdoms yea, and that inspite of the vain, inglorious tauntings of the ambitiously mad Corsican tyrant, with all his host of myrmidons at his heels (Urban, 1804, p. 1126).

Ao tomarmos tais discursos nacionalistas e mobilizados em torno da Tapeçaria de Bayeux em conjunto, o que se nota é a insistência em etnôgeneses centralizadas em uma geografia artística restrita e de pouca mobilidade. Como procuramos pontuar ao longo do panorama histórico desse objeto artístico, uma parcela significativa da historiografia insistiu em analisar as imagens contidas ao longo do programa iconográfico a partir do prisma do nacional. Essa perspectiva, desenvolvida ao longo do século XIX – e que ainda dispõe de ecos na historiografia, inclusive brasileira – acabou por patrimonializar, em vista dos nascentes nacionalismos, um vasto *corpus* de vocábulos visuais que, em realidade, conectava-se às dimensões que foram moldadas a partir da interpenetração, do compartilhamento e da circulação. Dito isso, retornemos aos usos e funções da Tapeçaria de Bayeux no contexto do nacionalismo anglo-francês do século XIX.

Em seu retorno à Bayeux, uma nova lógica de exibição fora adotada, em muito pela publicidade que a obra havia adquirido nos últimos anos: o interesse de um público cada vez mais amplo levou esse objeto artístico a ser alocado no *Hôtel de Ville*, onde era afixado em um sistema de ganchos e polias,

permitindo que fosse enrolado e desenrolado mais rapidamente. Por outro lado, o significativo aumento das manipulações físicas da Tapeçaria passaram a chamar a atenção de artísticas e antiquarista, como fora o caso de Charles Stothard (1786-1821), enviado em 1818 pela *Society of Antiquaries* com o propósito de realizar uma reprodução detalhada, colorida e em tamanho real (Burt, 2011). Como apontado, os antiquaristas ingleses organizados a partir da Society, orientavam-se pela ideia de que a Tapeçaria havia sido realizada por bordadeiras anglo-saxãs e que as reproduções realizadas a partir da comitência de Bernard de Montfaucon eram insuficientes para a realização de estudos técnicos (Lewis, 2007). O empreendimento de uma reprodução total da Tapeçaria foi completada em 1819, dando origem à confecção de 17 ilustrações em tamanho reduzido, que foram publicadas no sexto volume da *Vetusta Monumenta*.<sup>9</sup>

No contexto desse mesmo esforço, Charles Stothard realizou moldes de gesso da Tapeçaria de Bayeux, dos quais dois exemplares chegaram até nós, atualmente preservados, respectivamente, no *British Museum* e na sede da *Society of Antiquaries*. À luz das técnicas modernas, o método empregado por Stothard revela-se rudimentar e prejudicial ao têxtil: para obter os moldes, o artista aplicava cera diretamente sobre determinadas áreas do linho, criando formas provisórias, a partir das quais confeccionava os moldes de gesso. Esses, por sua vez, eram pintados com cores semelhantes às observadas na Tapeçaria (Burt, 2011).

Durante o retorno à Inglaterra, Stothard e sua esposa, Eliza, trouxeram também dois fragmentos da Tapeçaria. Eliza chegou a ser mencionada em um catálogo do South Kensington Museum (1870) como responsável pelo furto de um dos fragmentos, embora tenha sido posteriormente inocentada. Apesar desses episódios que, como problematiza Burt (2011), apontam para um certo fetichismo em torno da posse de partes da Tapeçaria, as reproduções feitas por Stothard contribuíram para o desenvolvimento de práticas

---

9 A *Vetusta Monumenta quae ad Regum Britannicarum memoriam conservandam Societas Antiquarium Londini sumptu suo edendas curavit*, em semelhança à *Capitularia Regum Francorum* e a *Monumenta Germaniae Historica*, para o caso francês e alemão, visava reunir um corpus de produções ligadas ao passado antigo e medieval da Inglaterra. Para tanto, além de traduções de textos canônicos e ilustrações de localidades, edificações e objetos artísticos, a *Vetusta Monumenta* conta com artigos publicados por antiquaristas e arqueólogos entre 1716 e 1906, sobretudo àqueles ligados à Society of Antiquaries of London. Como sugerido anteriormente por Geary, no contexto do século XIX, esforços intelectuais como esses eram centrais na construção, manutenção e divulgação de uma ideia de nação a partir do uso instrumental do passado medieval.

voltadas à preservação da obra. Suas impressões sobre a Tapeçaria foram expressas em uma carta enviada ao arqueólogo Samuel Lysons (1763–1819), publicada em 1819, na edição de número 19 do periódico *Archaeologia*. Nela, Stothard relata que nenhum traço do desenho original permanecia visível, restando apenas os furos deixados pelas agulhas ao longo da porção central e das bordas — indícios que, segundo ele, revelariam uma lógica específica no processo de bordado.

Por outro lado, as análises minuciosas da materialidade do bordado levaram Stothard a intervir diretamente na obra. A partir de linhas incompletas, fragmentos de figuras e formas consideradas inadequadas, o autor empreendeu uma tentativa de restaurar a composição, visando sua readequação expositiva, como nos parece evidente na seguinte passagem:

I accordingly commenced on a small portion, and found it attended with so much practicability as well as certainty, that I believed I should be fully justified in attempting to restore the whole; more especially when I reflected that in the course of a few years, the means of accomplishing it would no longer exist. I have succeeded in restoring nearly all of what was defaced. Such parts as I have left as traced by the needle, either afforded no vestiges of what the colours were, or such as were too vague in their situation to be depended on. On a comparison with the print in Montfaucon's work (if that be correct) it appears that this part of the Tapestry has suffered much injury even since his time (Stothart, 1819 pp. 184–185).

No mesmo movimento, Stothart debruçou-se na identificação de um conjunto de letras então ausentes no interior dos *tituli* que acompanham a narrativa central. Em um caso sintomático, o autor se concentra na cena 55, na qual Guilherme, com o elmo levantado, se volta para seus cavaleiros que fugiam da batalha ao ouvirem um boato sobre a morte do duque. À direita de Guilherme, uma figura portando o Estandarte de São Pedro, igualmente se vira e aponta para o duque, reforçando sua presença (fig. 6). Axialmente alinhado à figura do cavaleiro que porta o estandarte, nota-se a ausência de um conjunto de letras que possivelmente indicariam o nome da figura, restando apenas a inicial E e as letras TIVS na parte final. Stothart foi o primeiro autor a sugerir que o espaço vazio deveria ser ocupado por um total de quatro letras, as quais formariam o nome *Eustativs*, fazendo referência ao conde Eustácio II de Boulogne (c. 1015–1087). Ainda que a historiografia concorde que Eustácio tenha diretamente coordenado o envio de navios e soldados para o exército

invasor, ou ainda com sua presença em Hastings, a abordagem proposta por Stothart careceria de evidências materiais, como aquelas que apontassem para uma posição de maior destaque em relação à Odo de Bayeux ou Roberto de Mortain.

**Figura 6.** Um cavaleiro portando um estandarte aponta para o duque Guilherme II durante a Batalha de Hastings.



Fonte: Autor desconhecido. Um cavaleiro portando um estandarte aponta para o duque Guilherme II durante a Batalha de Hastings.. Detalhe da cena 55 da Tapeçaria de Bayeux. Cerca de 1077. Bordado em lã sobre linho. 68,58m x c. 45cm.

Musée de la Tapisserie. Disponível em: <https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/discover-the-bayeux-tapestry/explore-online/>

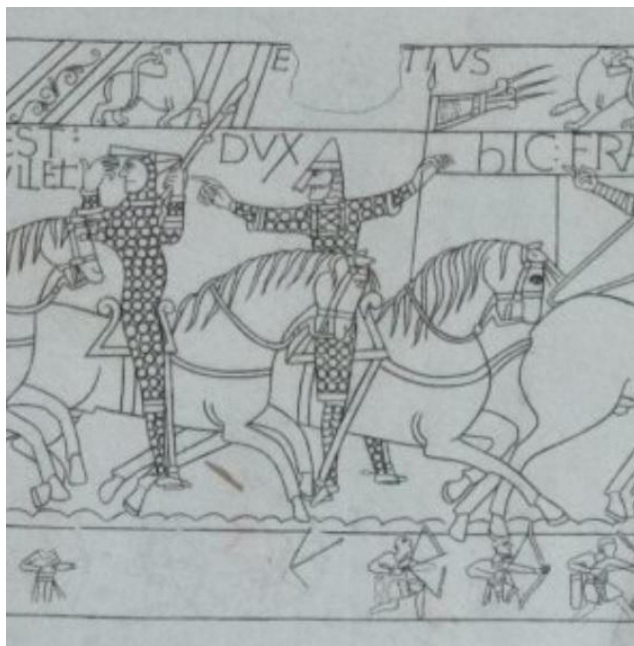
Em um trabalho mais recente, David Spear (2011) salienta que a posição de prestígio ocupada por Charles Stothart na *Society of Antiquaries of London* teria contribuído para oportunizar não apenas a manipulação da Tapeçaria de Bayeux por esse estudioso, mas a penetração, no interior da historiografia anglófona, da tese do

cavaleiro enquanto Eustácio de Boulogne No entanto, análises detidas do trecho mencionado por Stothart, como aquelas presentes nos textos de Spear (2011), Hill (2004) e Neveux (2004), acabam por fragilizar sua premissa. Em primeiro lugar, Hill propõe que o citado E mencionado pelo antiquarista inglês tem sua feitura a partir de um traço curvilíneo, assemelhando-se ao que poderia ser originalmente uma letra R. Por sua vez, as abordagens convergem em identificar as ditas letras E e T enquanto restauros, possivelmente confeccionados pelo próprio Stothart como evidência para sua tese. As modificações podem ser vistas em uma das gravuras produzidas por James Basire Junior (? – 1869) a partir dos moldes feitos por Stothart e inseridas no tomo VI da *Vetusta Monumenta* (fig. 7).

Diante disso, François Neveux (2004) explica que a figura se trata, em realidade, de Roberto de Mortain (1031-1090), o meio-irmão mais novo de Guilherme II da Normandia. Roberto possuía conexões diretas de patronato em relação à abadia do Mont Saint-Michel, local de origem de Scolland e de parte dos monges que posteriormente habitariam a abadia de Santo Agostinho de Canterbury. Outrossim, do ponto de vista iconográfico, Roberto é visto ao lado de Guilherme e Odo de Bayeux durante o conselho responsável por planejar a invasão da Inglaterra, bem como em outras incursões militares, como no caso da Campanha da Bretanha. Em todo o caso, seria possível que a parte central das letras que formariam o nome do cavaleiro já tivessem sido danificadas na altura de 1819. O hipotético R transformado em E, como propõe Spear, confirmaria, assim, a presença de *Rotbertvs* na cena, sobretudo pelo nome dispor do mesmo número de letras imaginadas por Stothart. Esse último autor produz um síntese de raciocínio:

Given a degree of doubt about the presence of Eustace of Boulogne in the Tapestry, it seems that the most reasonable substitute is Robert of Mortain. Seeing Robert as the figure who points to Duke William at the height of battle merely consolidates themes already latent in the Tapestry. Robert is already shown in the Tapestry, perhaps several times, as an active participant in the Norman Conquest, and his important role is corroborated by other sources. He has connections to sites named in the Tapestry, Mont-Saint-Michel and Pevensey, and his close links to his brothers are found both within the Tapestry and in the historical record (Spear, 2011, p. 79).

**Figura 7.** Detalhe de gravura da cena 55 da Tapeçaria de Bayeux, produzida por James Basire III a partir de desenho feito por Charles Stothard.



**Fonte:** Basire, James. Detalhe de gravura da cena 55 da Tapeçaria de Bayeux, produzida por James Basire III a partir de desenho feito por Charles Stothard. 1819. Gravura sob papel. 460 x 670 mm. *Vetusta Monumenta*. Vol. VI. Pl. XV. Disponível em: <http://www.rareoldprints.com/z/16380>

Assim como almejado pela monumental *Les Monuments de la Monarchie Française*, de Bernard de Montfaucon para o caso francês, as produções divulgadas a partir da *Society of Antiquaries of London*, como a *Vetusta Monumenta* e o periódico *Archaeologica*, apontam para um sensível interesse de arqueólogos e antiquaristas ingleses no passado Antigo e Medieval da Ilha. Nesse mesmo contexto, os conflitos napoleônicos acabaram por impulsionar o uso instrumental do passado medieval inglês em vista de um projeto de construção e reafirmação de uma então nascente identidade nacional, escopo esse observado em outras mídias do período, como em *Ivanhoe* (1819), de Walter Scott. Os invasores normandos, descritos pelo autor como aristocratas arrogantes, corruptos e falantes da língua francesa, se opõem, em seu domínio opressor,

aos anglo-saxões, apresentados enquanto os “verdadeiros” ingleses, cujo cotidiano tradicional e honesto é interrompido pela Conquista, reforçando a visão de uma comunidade imaginada (Baczko, 1985). Nesse cenário, objetos multiculturais como a Tapeçaria de Bayeux e a memória étnica a ela associada, encontravam-se no centro das disputas nacionalistas, evidenciando uma função que não se limitou ao contexto anglo-francês do princípio do século XIX.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse vislumbre, ainda que panorâmico, a respeito dos usos e significados da Tapeçaria de Bayeux no contexto do nacionalismo anglo-francês no século XIX, aponta uma plêiade de questões. De antemão, procuramos demonstrar que, diferentemente do que propôs parte da historiografia a respeito desse objeto artístico, a Tapeçaria de Bayeux não poderia ser associada de maneira estanque a nenhuma unidade política ou cultural – como imaginavam os ideólogos do nacionalismo no contexto aqui analisado. Dotada de portabilidade por suas próprias características materiais, esse têxtil seria exibido em diferentes espaços associados ao bispo Odo de Bayeux, os grandes salões baroniais da região de Canterbury e no interior da catedral de Bayeux após a sua consagração em 1077. Ao não se restringir a uma audiência essencialmente ligada à corte normanda, o programa iconográfico da Tapeçaria de Bayeux abria-se à interação intersensorial de um agora reino anglo-normando, sendo igualmente manipulada de modo a preservar uma memória local, a qual era retroativamente conectada ao novo poder régio instaurado a partir de 1066.

Do ponto de vista iconológico, não se encontrava no horizonte de perspectivas dos intelectuais franceses e ingleses, como pontua Dan Terkla (2009), que a Tapeçaria de Bayeux manifestasse um sensível ecletismo pictórico, sobretudo em um período pautado pela liberdade de artistas e comitentes. Por sua vez, reforçamos que diferentemente do idealismo que emoldurava as perspectivas aqui analisadas, a realidade material na qual a Tapeçaria foi confeccionada e utilizada, precisa considerar que a existência de gostos não se restringiam à determinados espaços geográficos, ainda que mais alargados, como o Mar do Norte ou o Mediterrâneo. Em sentido oposto à essas fraturas, a manutenção de lógicas de mobilidade e circulação advindas da antiguidade, como aquelas ligadas a comerciantes, peregrinos, artistas, técnicas e modelos, nos parece evidenciar que, em realidade, fenômenos de movimento

e transformação orientavam parte significativa das produções, incluindo a Tapeçaria de Bayeux. Assim, Michel Espagne (2013, p. 1), em um texto canônico a respeito da noção de transferência cultural, nos recorda que

Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. On peut donc dire d'emblée que la recherche sur les transferts culturels concerne la plupart des sciences humaines même si elle s'est développée à partir d'un certain nombre de points d'ancrage précis. Aller au-delà de cette définition minimaliste suppose de fermer un certain nombre de fausses pistes que semble impliquer le vocable lui-même. Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu.

Ao ser apropriada enquanto patrimônio pelo então nascente discurso nacional francês por meio dos escritos de Bernard de Montfaucon e posteriormente pelo Estado Napoleônico, a Tapeçaria de Bayeux distanciou-se de sua anterior função litúrgica. Por outro lado, sua função legitimatória e associada a uma memória bélica da Conquista foi continuamente reativada por ingleses e franceses. Como visto, tais usos estavam diretamente associados à fabricação de múltiplas reproduções desse objeto artístico por antiquarista e arqueólogos, cujo ímpeto jazia na identificação de conexões entre as respectivas estruturas estatais contemporâneas e figuras historicamente associadas à Conquista, como no caso da projeção romântica da rainha Matilde como comitente da obra. Ao passo que tais reproduções operavam metamorfoses materiais e semânticas em relação a Tapeçaria de Bayeux enquanto objeto, as mesmas acabavam por alicerçar-se em um sentimento de ansiedade e lamento em relação ao passado, o qual encontrava-se materialmente em vias de desaparecimento. Fora essa, portanto, a justificativa dada por Charles Stothard para restaurar o bordado, o que igualmente ocorria, em outra escala, com o complexo arquitetônico ligado à Idade Média na França e na Inglaterra (Pereira, 2009).

A emergência da associação entre a Tapeçaria e as identidades nacionais enquanto função, sobretudo em vista de uma memória da Conquista, estava intimamente relacionada aos períodos de tensão e ruptura. Assim, em uma edição satírica produzida pelo desenhista John Hassal durante a Primeira

Guerra Mundial (1914-1918) e intitulada *The Berlyn Tapestry* (1915), os soldados e tanques do Império Alemão são vistos substituindo, no interior da porção central da Tapeçaria de Bayeux a cruel maquinaria dos invasores normandos. Por sua vez, a possibilidade de reedificação da conquista da Inglaterra igualmente chamou a atenção, no contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), da Comunidade para a Investigação e Ensino sobre a Herança Ancestral (*Ahnenerbe*). Após a derrota da França para o Terceiro Reich em 1940, a Tapeçaria de Bayeux foi mantida em posse dessa organização que, sob a liderança do arqueólogo Herbert Jankunhn, deveria analisar o têxtil enquanto

an indicator of the Viking, and thus Germanic, heritage of the Normans, which was visibly attested in its images. The study would emphasise the importance of the Bayeux Tapestry as a monument confirming the early Germanic historical presence in north-western Europe, and the seminal role these people played in the formation of the modern nation-states (Brown, 2011, p. 22).

Assim, poderíamos identificar que a associação entre a Tapeçaria de Bayeux e a premissa das “aquisições primárias”, um dos principais baluartes do nacionalismo francês e inglês, não se limitou ao contexto do século XIX, sendo instrumentalmente reativada por agentes e grupos em tempos mais recentes.

As reações conservadoras e nacionalistas surgidas no esteio da possibilidade de empréstimo da Tapeçaria de Bayeux pela República Francesa ao Reino Unido, ocorridas durante o turbulento processo de retirada deste último da União Europeia, parece ter adentrado em uma nova fase. Em um comunicado de 2021, a prefeitura de Bayeux, responsável pelos direitos visuais do têxtil, alertou que seu deslocamento estava condicionado a um prolongado e oneroso período de restauros (Feiden, 2021). No ano seguinte, Geraldine Adams, editora de notícias *Museum Journal*, reportou a assinatura de um memorando de entendimento entre o Victoria & Albert Museum e a cidade de Bayeux visando o compartilhamento de pesquisas e expertises a respeito da Tapeçaria de Bayeux (Adams, 2022). Como lembra a autora do texto, o “cancelamento do empréstimo foi visto por alguns comentaristas como simbólico do deterioramento das relações entre os dois países após as intensas negociações do Brexit.”<sup>10</sup> Nesse caso, a retomada do empréstimo estaria condicionada,

10 No original, lê-se: *The cancellation of the loan was seen by some commentators as symbolic of deteriorating relations between the two countries following bitter Brexit negotiations.*

como apontado pelo prefeito de Bayeux, Patrick Gormondo, ao financiamento do processo de restauro, orçado em cerca de 2 milhões de euros. O montante custaria, para os articulistas Adam Sage e David Sanderson (2021) do jornal conservador *The Times* “one in the eye for British museums”.<sup>11</sup> Ao retomarmos o que propõe Patrick Geary (2009), o vislumbre de uma Europa unificada após 1992, cujas fronteiras não encontrariam mais barreiras à livre circulação de pessoas e bens, continuava a encontrar entraves diante das manifestações dos antigos nacionalismos – locais e nacionais – cujo fenômeno, retomado pela menção do passado, ganhava contornos cada vez mais econômicos.

## REFERÊNCIAS

Anderson, B. (2008). *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Companhia das Letras.

Adams, G. K. (2022). V&A sews up deal with Bayeux Museum. *Museums Journal*.

Alves, V. H. S. (2018). *Dicionário de história e cultura da era viking*. Hedra.

Barré, P.-Y., Radet, J.-B., & Deshayes, F.-G. (1804). *Tapissarie de la Reine Mathilde, comédie en um act, em prose*. MM Manson.

Baschet, J. (1996). Introduction: L'image-objet. In *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Le Léopard d'Or.

Bédât, I., & Girault-Kutzeman, B. (1983). *The technical study of the Bayeux embroidery*.

Bernstein, D. J. (1986). *The Mystery of the Bayeux Tapestry*. Weidenfeld and Nicholson.

---

<sup>11</sup> Ver Adam, Sage e Sanderson, David (2021). €2m Bayeux Tapestry bill is one in the eye for British museums. Disponível em: <https://www.thetimes.com/uk/politics/article/2m-bayeux-tapestry-bill-is-one-in-the-eye-for-british-museums-9wvw7rxqf>

Bertrand, S. (1965). *The Bayeux Tapestry: A comprehensive survey*. Phaidon.

Bloch, R. H. (2006). *A Needle in the Right Hand of God: the Norman Conquest of England 1066 and the making of the Bayeux Tapestry*. Random House Publishing Group.

Brown, S. A. (2011). Decoding Operation Matilda: the Bayeux Tapestry, the Nazis and German Pan-Nationalism. In M. J. Lewis, G. R. Owen-Crocker, & D. Terkla (Eds.), *The Bayeux Tapestry: New Approaches*. Oxbow Books.

Burt, R. (2011). Backing Up the Virtual Bayeux Tapestries: Facsimiles as attachment disorders, or turning over the other side of the underneath. In M. J. Lewis, G. R. Owen-Crocker, & D. Terkla (Eds.), *The Bayeux Tapestry: New Approaches*. Oxbow Books.

Cité de Bayeux. (2025). *Suivez les étapes du projet du futur Musée de la Tapisserie de Bayeux*. <https://tinyurl.com/4zv2vc8u>

Davis, R. H. C., & Chibnall, M. (1998). *The Gesta Willelmi of William of Poitiers*. The Clarendon Press.

Dettman, M. B. D. (2020). A tapeçaria de Bayeux: Um registro de uma nova realidade geopolítica anglo-normanda. In *Caderno de resumos do XI Encontro Internacional “A Imagem Medieval: História e Teoria”*. Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais.

Dodwell, C. R. (1966). The Bayeux Tapestry and the French secular epic. *Burlington Magazine*, (108), 549–560.

Dufraisse, R. (1963). La Tapisserie de Bayeux: instrument de propagande anti-anglaise à l’époque napoléonienne. *Annales de Normandie*, 13(4), 331–332.

Espagne, M. (2013). La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, 1, 1–9.

Feilden, E. (2021). *Bayeux Tapestry loan on hold due to poor condition*. Museums Journal.

Ferrarese, L. C. (2015). Guerra e política: Guilherme, o Conquistador e a Batalha de Hastings nas fontes anglo-normandas dos séculos XI e XII [Tese de doutorado] Universidade Estadual de Maringá.

Fowke, F. R. (1898). *The Bayeux Tapestry: A History of the Description*. George Bell & Sons.

Gameson, R. (1997). *The study of the Bayeux Tapestry*. Boydell Press.

Geary, P. J. (2005). *O Mito das Nações: A Invenção do Nacionalismo*. Conrad.

Grape, W. (1994). *The Bayeux Tapestry: Monument to a Norman triumph*. Prestel.

Hart, C. R. (2005). The Cicero-Aratea and the Bayeux Tapestry. In G. Owen-Crocker (Ed.), *King Harold II and the Bayeux Tapestry*. The Boydell and Brewer.

Hicks, C. (2008). *The Bayeux Tapestry: The Life Story of a Masterpiece*. Vintage.

Hill, D. (2004). The Bayeux Tapestry – The establishment of a text. In P. Bouet (Ed.), *Embroidering the facts of history*. Pu Caen.

Hobsbawm, E. (1990). *Nações e nacionalismo desde 1780*. Paz e Terra.

Hoffman, E. R. (2007). *Pathways of portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century*. Art History, 24, 17–50.

Homero. (1990). *The Iliad*. Penguin Classics.

Lewis, M. (2007). The Mystery of Charles Stothard, FSA, and the Bayeux Tapestry Fragment. *The Antiquaries Journal*, 87, 400–406.

Lewis, S. (1999). *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry*. Cambridge Univeristy Press.

Montfaucon, B. (1729). *Les Monuments de la Monarchie Française qui comprennent l'Histoire de France*. Tome Premier. Julien-Michel Ganduin e Pierre-François Giffart.

Montfaucon, B. (1730). *Les Monuments de la Monarchie Française qui comprennent l'Histoire de France*. Tome Second. Julien-Michel Ganduin e Pierre-François Giffart.

Neveux, F. (2004). The Bayeux Tapestry as original source. In P. Bouet (Ed.), *The Bayeux Tapestry: Embroidering the facts of history*. Pu Caen.

Norton, C. (2019). Viewing the Bayeux Tapestry, now and then. *Journal of the British Archaeological Association*, (172), 52–89.

Pastan, E. C. (2009). Montfaucon as reader of the Bayeux Tapestry. In J. T. Marquardt, & A. A. Jordan (Eds.), *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages* (pp. 89-110). Scholar's Press.

Pastan, E. C. (2014). The Material Context of the Bayeux Tapestry: Manufacture, Display, and Literary References. In E. C. Pastan, & S. D. White, *The Bayeux Tapestry and its contexts: A Reassessment* (pp. 9-32). The Boydell Press.

Pastoreau, M. (2011). Le broderie de Bayeux: un programme introuvable. <https://www.canal-u.tv/chaines/univrouen/la-broderie-de-bayeux-une-societe-mise-en-signes>

Pereira, M. C. C. L. (2009). O revivalismo medieval e a invenção do neogótico: sobre anacronismo e obsessões. *Anais do Simpósio Nacional de História da ANPUH*, 23, 1-16.

Poitiers, W. (1998). *The Gesta Guillelmi of William of Poitiers*. The Clarendon Press.

Quirico, T. (2021). In Ipsa Legunt Qui Litteras Nesciunt. Notas sobre as funções das imagens cristãs no período medieval. *Brathair: REvista de Estudos Celtas e Germânicos*, 21(2), 72-85.

Reilly, L. (2020). *The Invention of Norman Visual Culture: Art, Politics, and Dynastic Ambition*. Cambridge University Press.

Rice, M. (2010). *Conquest on display: The original installation of the Bayeux Tapestry* [Tese de doutorado]. University of Louisville.

Sage, A., & Sanderson, D. (2021, 17 de março). €2m Bayeux Tapestry bill is one in the eye for British museums. *The Times*. <https://tinyurl.com/4rsuwwee>

Spear, D. S. (2011). Robert of Mortain and the Bayeux Tapestry. In M. J. Lewis, G. R. Owen-Crocker, & D. P. Terkla (Eds.), *The Bayeux Tapestry: New Approaches* (pp. 75-80). Oxbow Books.

Stenton, F. (1965). *The Bayeux Tapestry*. Phaidon.

Stothart, C. (1821). Some Observations on the Bayeux Tapestry. *Archaeologica*, 19, 184-191.

Tatsch, F. G., & Farago, C. (2023). A “virada global” como um futuro disciplinar para a História da Arte. *Modos: Revista de História da Arte*, 5, 97-108.

Terkla, D. (2009) From Hastingus to Hastings and Beyond: Inexorable Inevitability on the Bayeux Tapestry. *The Bayeux Tapestry: New Approaches*. The Boydell Press.

Urban, S. (1804). Tapestry of William the Conqueror's Queen. *The Gentleman's Magazine*, 73(2), 1136-1138. <https://tinyurl.com/8nyfam5e>

Van Houts, E. (2000). *The Normans in Europe*. Manchester University Press.

Vincent, A. (2018, 17 de janeiro). Bayeux Tapestry loan: Is the world's most famous embroidery actually British? *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/bayeux-tapestry-loan-french-actually-british/>

Wormald, F. (1957). Style and design. In *The Bayeux Tapestry*. Phaidon Press.  
Baczko, B. (1985). A Imaginação Social. In E. Leach, & Alii, *Anthropos-Homem*. Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

Winkler, E. A. (2016). The Norman Conquest of the classical past: William of Poitiers, language and History. *Journal of Medieval History*, 4(42), 456-478.