

# “Questões de Iconografia e fontes de inspiração; As “Metamorfoses” de Ovídio e a “Eneida” de Virgílio

Ana Paula Rebelo CORREIA \*

As *Metamorfoses*, escritas por Publio Ovídio Nasão no início do primeiro século da nossa Era, contam em doze mil versos divididos em 15 livros, 231 histórias de metamorfoses que têm como ponto de partida a criação do mundo e terminam no século de Augusto, com a metamorfose do próprio imperador em astro. Recuperadas, adaptadas e “moralizadas”<sup>1</sup> durante a Idade Média, o desenvolvimento da imprensa e a divulgação de edições ilustradas transformaram as *Metamorfoses* num manual do saber mitológico e numa imprescindível fonte de inspiração para os artistas. De finais do século XVI ao século XVIII foram impressas mais de trinta mil gravuras para ilustração das várias edições. Nenhuma destas edições é em português, circulando no entanto em Portugal edições espanholas, francesas e flamengas. Na azulejaria, o tema ovidiano das “transformações” impõe-se no primeiro quartel do séc. XVIII, na arquitectura civil residencial: edifícios como o palácio do marquês de Olhão, o palácio dos condes de Óbidos, o palácio Centeno, o palácio Belmonte, entre outros, têm importantes conjuntos de azulejos alusivos a trechos das *Metamorfoses*<sup>2</sup>: O Rapto de Europa, Perseu e Andrómeda, Píramo e Tisbe, Apolo e Dafné, Céfalos e Prócris, Meleagro e Atalanta, Rapto de Io, Diana e Actéon, Alfeu e Aretusa, Leandro e Hero, são alguns dos episódios que, ilustrando histórias de amor nas quais deuses e humanos se confrontam, constituem um tema de destaque na azulejaria barroca de temática profana. Em todos estes painéis, independentemente das diferenças estilísticas ou do traço de pincel que caracteriza a mão do pintor, mantém-se um ponto comum: a existência de uma mesma fonte gráfica que remete sistematicamente para a edição quinhentista de Bernard Salomon<sup>3</sup>. Compare-se a Andrómeda presa ao rochedo representada no painel da sala da Mitologia do palácio do conde de Óbidos e a mesma representação na edição de Salomon e a imagem de base, digamos os “protagonistas”, são

\* Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

<sup>1</sup> Pierre BERSUIRE, *Ovidius Moralizatus*, Paris, J. Badius, 1509

<sup>2</sup> Ana Paula Rebelo CORREIA, «Palácios, Azulejos e Metamorfose», *Revista Oceanos*, n.º 37-39, 1999, pp.179-208

<sup>3</sup> *Métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon, of. de Jean de Tournes, 1557

idênticos: A posição de Andrómeda com os braços abertos, o monstro marinho, Perseu montando Pégaso, surgem exactamente como na edição francesa. Estamos, porém, bem longe da simplicidade das gravuras de Salomon, que focavam apenas o essencial. Nos painéis do Palácio Centeno, do Conde de Óbidos, do Marquês de Tancos, destacam-se vários elementos iconográficos novos, específicos aos séc. XVII e XVIII, que acentuam a vontade de evocar temas voluptuosos e galantes, contemplando os interesses estéticos do barroco: figuras infantis aladas segurando em tochas, grinaldas e festões de flores, ocupam agora um espaço importante na composição, desenvolvendo o efeito cénico da representação: no episódio de Andrómeda, surgem agora vários *putti* que, munidos de grinaldas de flores, participam atarefada e festivamente na libertação de Andrómeda; o rapto de Europa, por exemplo, transforma-se numa viagem de lazer, sendo a princesa rodeada por vários *putti* que seguram em tochas e grinaldas. Estes elementos novos não são uma “invenção” do pintor de azulejo mas sim um reflexo de gravuras coevas que, embora ligadas ao “protótipo” estipulado por Bernard Salomon e amplamente divulgado por Virgil Solis, acompanham o gosto da época.

A abundante utilização de gravuras nas oficinas de azulejaria é um aspecto que não pode ser ignorado. Copiadas na sua totalidade ou utilizadas por fragmentos, transformadas e adaptadas à escala monumental da arquitectura, integradas em guarnições simples ou de grande complexidade que funcionam como ponto de referência estilístico e cronológico, o conhecimento dos modelos utilizados pelos artistas é uma informação pertinente para o estudioso de azulejaria, para o restaurador, para o arquitecto que vai fazer uma intervenção no edifício, para o historiador em geral. No palácio de Tancos um dos painéis representa uma caça ao veado, imagem praticamente ilegível, uma vez que o painel se encontra muitíssimo degradado, composto em grande parte por azulejos desemparelhados. O conhecimento da gravura de Jean Lepautre permitiu não só uma leitura correcta do painel, mas também a identificação da iconografia: a caça ao veado é na realidade um episódio da metamorfose do caçador Actéon.

Paralelamente ao interesse pelas “*Metamorfofes*”, encontramos também painéis alusivos a temas clássicos: A *Íliada*, de Homero, serviu de fonte para o episódio do rapto de Helena, representado num dos painéis do Palácio do Marquês de Tancos e magistralmente realizado por António de Oliveira Bernardes (atribuição de José Meco) também a partir de uma gravura de Jean Lepautre.

São múltiplas as questões iconográficas que nos têm surgido, derivadas frequentemente da utilização exaustiva de gravuras nas oficinas de azulejaria. O pintor copia um elemento, copia outro, e refaz um episódio cuja leitura iconográfica se torna confusa. Por vezes, esta leitura também é difícil e pouco clara no contexto do edifício em que se insere. Partindo do princípio de que a escolha de uma tema, pelo artista ou pelo encomendador, ultrapassa o aspecto meramente decorativo, a pesquisa das fontes de inspiração é um passo importante para se tentar vislumbrar o porquê de tal ou tal iconografia.

No palácio Belmonte, situado na zona de protecção do Castelo de São Jorge e construído em redor da antiga muralha da Cerca da Alcáçova e da Cerca

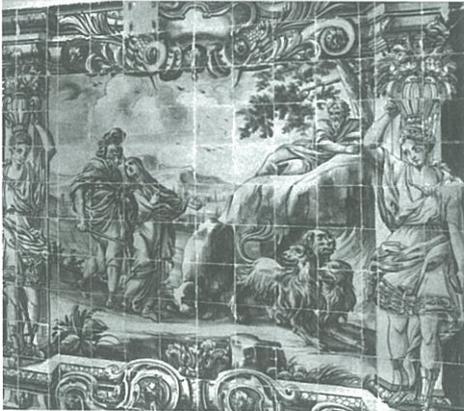


Fig. 1 – Painel de azulejos; Eneias e a Sibila de Cumas; Palácio Belmonte; 1ª metade do séc. XVIII.

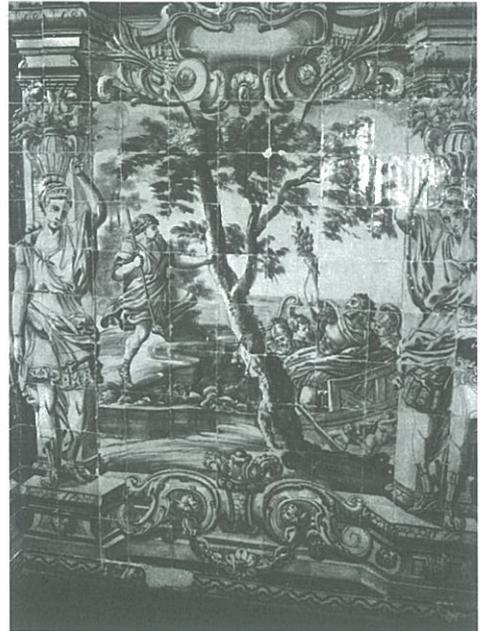


Fig. 2 – Painel de azulejos; O barco de Eneias chega ao reino de Palanteu e Evandro, filho do rei, vem receber os troianos. Palácio Belmonte; 1ª metade do séc. XVIII.

Moura, na primeira metade do século XVI ( a actual configuração deve-se às obras a que foi submetido em finais do século XVII e princípios do século XVIII) uma das salas, com ligação para o salão nobre e para uma pequena divisão actualmente com a função de bar, tem sete painéis cuja iconografia tinha sido, até hoje, ignorada <sup>4</sup>. Três dos painéis representam divindades fluviais, os quatro restantes, sabemos agora, ilustram episódios da vida de Eneias: Eneias acompanhado pela Sibila de Cumas desce ao inferno para ver o seu pai Anquises (Eneida, VI) (Fig. 1) o barco de Eneias aproxima-se do reino de Palanteu e Palante filho do rei corre para a margem para receber os Troianos (Eneida, VIII, 102-125) (Fig. 2); Palante apresenta Eneias a seu pai, o rei Evandro (Eneida, VIII, 102-125), jovens do reino de Palanteu preparam os recipientes para o sacrifício e banquete organizados por Evandro (Eneida, VIII, 102-125).

Estes quatro episódios são uma cópia rigorosa das pinturas que Pietro da Cortona, a pedido do Papa Inocêncio X (Giambattista Pamphili 1574-1655),

<sup>4</sup> Norberto de Araújo no seu *Inventário de Lisboa*, não refere estes painéis. Santos Simões, na *Azulejaria em Portugal no século XVIII* apenas menciona «Figuração com alegoria de rios». Vide Norberto de ARAÚJO, *Inventário de Lisboa*, fasc. V, Lisboa 1940, p. 40; João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, 1ª ed. 1979, p. 258.



Fig. 3 – Pietro da Cortona; Eneias é apresentado por Palante ao rei Evandro; Palácio Pamphili, Roma.



Fig. 4 – Carlo Cesio; Eneias é apresentado por Palante ao rei Evandro; gravura.

realizou na galeria do palácio Pamphili, em Roma, entre 1651 e 1654 (Fig. 3). Estas pinturas foram divulgadas através da gravura, destacando-se a série de 16 gravuras realizadas por Carlo Cesio e publicadas por De Rossi em 1661 (Fig. 4). Em 1668 é publicada em França uma série idêntica gravada por Girard Audran; Jean Lepautre, em seis gravuras, reproduz também parte das pinturas de Pietro da Cortona <sup>5</sup>.

No contexto do palácio Pamphili, a escolha de imagens ilustrando episódios da vida de Eneias entende-se como uma forte retórica visual ao serviço da classe política dominante <sup>6</sup>. Através da história do príncipe Eneias a família Pamphili promovia a sua própria história, associando-se à imagem ideal do herói troiano, mensagem que a arte de Cortona deveria transmitir ao imaginário colectivo. Alguns pormenores vinham reforçar esta identificação como por exemplo o ramo de oliveira presente no brasão dos Pamphili e atributo de Eneias.

Com base na gravura que ilustra o episódio em que Eneias é apresentado por Palante ao rei Evandro no momento em que este preparava um sacrifício aos deuses (Fig. 4), o pintor ceramista realizou dois painéis (Fig. 5 e 6), provavelmente porque desconhecia o teor da história representada, ou porque apesar de a conhecer não a considerou preponderante ou ainda porque tinha de resolver um problema de preenchimento de espaço e a dupla utilização de uma só gravura era uma solução de facilidade. Esta “adaptação”, reveladora do “à vontade” com que os pintores de azulejo lidavam com os modelos gráficos que uti-

<sup>5</sup> Maxime PRÉAUD, *Inventaire du Fond Français, Graveurs du XVIIème siècle, Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1993, pp.180-182

<sup>6</sup> Jonh BELDON SCOTT, «Strumento di Potere: Pietro da Cortona tra Barberini e Pamphili», in *Pietro da Cortona*, Catálogo de Exposição, Milão, 1997, pp. 87-98.



Fig. 5 – Painel de azulejos; Eneias é apresentado por Palanteo ao rei Evandro. Palácio Belmonte; 1ª metade do séc. XVIII.



Fig. 6. Painel de azulejos; Jovens do reino de Palanteu preparam os recipientes para o sacrifício. Palácio Belmonte; 1ª metade do séc. XVIII.

lizavam, dificultou a leitura iconográfica do painel em que apenas se vê um grupo de figuras masculinas em actividade, pegando em jarras e outros recipientes, representação que ao ser separada do contexto em que se inseria (o sacrifício aos deuses organizado pelo rei Evandro) deixou de ter sentido. A pesquisa das fontes de inspiração, que nos conduziu até às pinturas de Cortona e às gravuras de Carlo Cesio, foi fundamental para identificarmos a iconografia.

Se como já dissemos, a escolha de trechos da vida de Eneias é perfeitamente inteligível no contexto da galeria Pamphili, no caso do palácio Belmonte esta opção temática obedece muito provavelmente a critérios prioritariamente decorativos sendo, por enquanto, difícil vislumbrar uma leitura iconológica na escolha deste tema. No entanto, o interesse pela *Eneida* pode estar ligado ao sucesso da primeira tradução para português do poema virgiliano, realizada por João Franco Barreto em 1664 e impressa na oficina de António Craesbeeck de Mello<sup>7</sup>. Quase um século mais tarde, em 1758, a oficina de António Vicente da Silva reedita a versão de Franco Barreto completada com um “dicionário de todos os nomes próprios e fábulas que nestes seis livros de Virgílio se contém e a explicação delles, para melhor inteligência do poeta”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> João Franco BARRETO, *Eneida Portuguesa*, Lisboa, Oficina de António Craesbeeck de Mello, 1664.

<sup>8</sup> João Franco BARRETO, *Eneida Portuguesa*, Lisboa, Oficina de António Vicente da Silva, 1763.

O levantamento sistemático de painéis de azulejo de composição figurativa e de temática profana põe em destaque iconografias que nunca tinham merecido por parte dos estudiosos uma especial atenção. As *Metamorfoses* de Ovídio<sup>9</sup>, a *Iliada* de Homero, a *Eneida* de Virgílio, divulgadas junto dos pintores de azulejo através de edições ilustradas e conjuntos de gravuras, impõem-se como temas fundamentais para o estudo da iconografia da azulejaria barroca da primeira metade do século XVIII.

---

<sup>9</sup> Este levantamento sistemático de episódios das *Metamorfoses* na azulejaria barroca tem sido realizado no âmbito de um trabalho de investigação destinado à tese de doutoramento que preparo.