

A detailed blue and white tiled mural. The top section shows a central female figure with a crescent moon on her forehead, surrounded by other figures and a large animal. The bottom section features a decorative border with floral and fruit motifs, and a large winged creature. The tiles are arranged in a grid pattern.

02

Mitologia

«Via Acteon na caça tão austero» ou a presença da trompa no mito ovidiano de Diana e Actéon no Barroco português [1]

*Via Actéon na caça tão austero
De cego na alegria bruta, insana
Que, por seguir um feio animal fero
Foge da gente a bela forma humana
E por castigo quer, doce e severo
Mostrar-lhe a formosura de Diana
(E guarde-se não seja inda comido)*

Desses cães que agora ama, e consumido.

(Luís de Camões, Os Lusíadas, Canto IX. Publicado em Lisboa, 1572).

1. *Metamorfoses* de Ovídio: origens e disseminação no Barroco português

Públio Ovídio Nasão nasceu em Sulmo (actual Sulmona) a 20 de Março do ano 43 a.C. Oriundo de famílias com poder e posição social foi enviado para Roma, por volta do ano 31 a.C., para prosseguir os seus estudos. No plano cultural, este período dos anos 30-20 a.C. foi rico, com a formação de círculos mecénaticos literários, que reuniam poetas como Horácio, Virgílio e onde também se incluía Ovídio.

Os primeiros anos da sua produção foram dedicados à elegia amorosa, em voga na época. Por volta dos 45 anos, no auge da sua reputação como poeta elegíaco, Ovídio deixou a poesia erótica para se dedicar a dois projectos importantes: os *Fastos* (calendário poético do ano romano, em que cada livro corresponde a um mês) e as *Metamorfoses*. No ano 8 d.C Ovídio foi condenado por Augusto ao exílio, sob a acusação de *maiestas* (atentado contra a pessoa, política ou autoridade do imperador). Desterrado numa pequena cidade da actual Roménia, que nada tinha a ver com a sofisticação de Roma, o poeta classificou a um amigo o seu exílio, justamente de *metamorfose*. Neste período escreveu os cinco livros de *Tristia* e as *Epístolas do Ponto*. Ovídio nunca mais regressaria a Roma, falecendo no ano 17 d.C. (Alberto 2007, 11-14).



Figura 1 Desconhecido. *Publius Ovidius Naso*, iluminura, Crónica de Nuremberga, 1493 [2]

As *Metamorfoses* são constituídas por quinze livros, com duzentos e trinta e uma histórias, inspiradas em fontes gregas mais antigas, que já haviam tratado o tema da mutação dos deuses. Apesar do tema não ser completamente novo, a obra de Ovídio destacou-se da dos seus antecessores pela influência que viria a ter, durante séculos, na cultura europeia, em particular na arte, literatura e música. São mais de duzentos e cinquenta episódios, na sua maioria mitológicos, gregos (a maior parte) e romanos, que se sucedem de forma fluida e encadeada. Muitas vezes, uma história é o ponto de partida para a seguinte [3]. O início da narrativa é o caos e a sua metamorfose até se tornar no mundo que conhecemos; Ovídio.

Luzia Aurora Rocha

termina com a apoteose e metamorfose do próprio imperador numa espécie de astro divino. Cada época leu e interpretou Ovídio à luz das suas preocupações, da sua visão do mundo. Na literatura, a sua obra foi copiada, moralizada, ilustrada, glosada, tornando-se cheia de novos significados, através do contacto com a liberdade criativa de autores de diferentes séculos e de diferentes nações. Analisando esta obra do ponto de vista académico/literário, pode-se realçar a sua complexa estrutura narrativa, a justaposição de vários estilos e até a sua ironia. Mas, durante o longo caminho da sua recepção, foi, e ainda continua a ser reconhecida como um compêndio de histórias mitológicas [4] da antiguidade clássica. As traduções para a maioria das línguas europeias e os milhares de trabalhos inspirados nas histórias das *Metamorfoses* trouxeram Ovídio e a sua obra para fora das salas de aula de Latim, em direcção ao mundo vernáculo [5].

Em Portugal, o percurso de disseminação das *Metamorfoses* é interessante e ainda relativamente pouco estudado. Não são conhecidas edições das *Metamorfoses* durante a Idade Média e, por isso, nada se sabe acerca da sua cópia e recepção. Há uma indicação preciosa de dois autores, Joaquim Caetano e José Carvalho que defendem que a primeira edição em língua espanhola das *Metamorfoses*, saída de prelos portugueses, foi realizada na oficina eborense de André de Burgos, no ano de 1574. Trata-se de uma reimpressão de uma edição de Sevilha de 1550 por Sebastián Trujillo, que consiste na célebre versão de Jorge Bustamante, segundo indica o catálogo da *British Library*, onde se conserva o único exemplar conhecido da edição de Évora. Este exemplar tem 185 fólios mas não inclui gravuras. Apesar dos efeitos devastadores do terramoto de 1755, responsáveis pelo desaparecimento de um património artístico, arquitectónico e literário de inimaginável valor, ainda subsistem algumas evidências da presença das *Metamorfoses* nos séculos XVI, XVII e XVIII em Portugal. Na biblioteca

da Academia das Ciências de Lisboa encontra-se o espólio da Livraria do Convento de Nossa Senhora de Jesus [6]. Deste espólio fazem parte várias edições estrangeiras das *Metamorfoses* de Ovídio [7], o que comprova a sua disseminação no meio religioso. Os exemplares que subsistem da biblioteca pessoal do Marquês de Alegrete, actualmente no Centro de Documentação da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, comprovam a sua presença na sociedade barroca civil [8]. Mas terão sido, por certo, as edições estrangeiras, especialmente as ilustradas, os modelos para os artistas nacionais durante o período barroco. Já desde finais do século XVII que seriam conhecidas as obras de Bernard Salomon, Virgil Solis, Goltzius, entre outros.

No século XVIII português a mitologia estava, sem dúvida, na moda. César de Saussure, nas cartas escritas em 1730, mostra-nos como até o Rei, figura eminentemente religiosa, se rendeu a Ovídio, ao encomendar em Londres uma banheira de prata maciça decorada com cenas das *Metamorfoses* [9]. Um dos mitos representados neste objecto é musical, o mito de Diana a Actéon:

“(…) tem [a banheira] as suas paredes exteriores cobertas de baixos-relevos. Um deles representa os banhos de Diana e Actéon e o outro Perseu e Andrómeda. Na parte mais larga da banheira eleva-se Neptuno empunhando o tridente.” [10]

Ovídio era também um autor de referência, ensinado tanto nas aulas públicas como nas escolas particulares. Fazia, por isso, parte da formação académica portuguesa. No contexto do Academismo Literário, mas no registo jocoso [11], também se encontram várias referências à mitologia e a figuras e episódios das *Metamorfoses*.

“4 de Mayo de 1731

Epithelemio nas celebrações nunciais do senhor Francisco com a escalavrada, fermosa da insolentíssima senhora a estrangeira douda: “(…) Vinhao as Musas bizarras com pandeiros, rabis, citras, guitarras, e as que erao mais seletas, as velozes, tocavam castanhetas; e Apollo, pay de

Luzia Aurora Rocha

todas feito Tio, o tambor lhe tocava, e o assobio. O som que se promete, ou era contradança, ou minuette, a mim me parecia huma vez oitavado, outra arrepia, mas a Musa, que aqui, e em nada zomba, afirma que a tal dança era a do arromba.” [12]

Documentação apresentada pela investigadora Elze Matias confirma esta evidência. Por exemplo, a célebre *Academia Portuguesa* [13] (sucédânea da *Academia dos Generosos*), tinha como lente desta disciplina o Mestre Lourenço Botelho. Na *Academia dos Escolhidos* [14] a mesma disciplina era leccionada pelo académico R. Dr. Joaquim Simpliciano do Canto. Na *Academia dos Luzidos* a sessão de 9 de Novembro de 1715 abre com uma oração que cita Ovídio, da autoria do académico Salvador Soares Mena [15]. Estas evidências comprovam a disseminação de Ovídio no seio da classe nobre portuguesa.

A introdução do ciclo das *Metamorfoses* na decoração de espaços profanos (casas nobres, jardins, decorações de festas, etc) e sacros (igrejas, conventos, mosteiros) esteve extremamente em voga neste período, tendo também chegado à literatura, teatro, música e dança. Parece, no entanto, uma moda essencialmente ligada ao ambiente cortês e à cidade, concentrando-se estas representações, geograficamente, no perímetro urbano de Lisboa e arredores. Nesta zona há também uma certa permeabilidade da Igreja católica ao mundo profano, que se revela mais permissiva relativamente à introdução destas cenas em espaços sacros (naves de igrejas, sacristias, corredores de acesso à sacristia, espaços conventuais). No resto do continente e ilhas há um enorme vazio pictórico e cultural relativamente a esta temática, inclusivamente uma “rigidez” na decoração dos espaços sacros, onde há pouca ou nenhuma possibilidade de introdução de elementos profanos.

A teatralidade, paixão e emoção das *Metamorfoses* encaixou-se perfeitamente na ideologia do período barroco. Este ciclo pictórico

usado desde há séculos pelas culturas europeias, renasceu, assim, com uma interessante aproximação artística, durante o Barroco português. Assistimos à representação de mitos em diferentes suportes, como a azulejaria, estuque, escultura, decorações efémeras (máscaras, arcos triunfais, entre outros) mas, curiosamente, não na pintura a óleo. Além do mais, é na azulejaria que mais encontramos estes ciclos, simultaneamente dependentes e independentes da gravura; dependentes devido à cópia, independentes devido à pintura criativa dos pintores de azulejo portugueses, marcada pela adição de novos elementos paisagísticos, musicais e figurativos.

2. Diana e Actéon de Ovídio: da literatura à arte azulejar

Mas, afinal, qual a história deste mito? Filho de Aristeus e Autonoe e neto de Cadmus, Actéon teve a infelicidade de ver Diana enquanto ela se banhava, nua, com as suas ninfas. A casta deusa, embaraçada e enraivecida, salpicou Actéon com água, transformando-o num veado. O jovem, assustado, fugiu pelos bosques, tendo sido caçado, morto e devorado pelos seus próprios cães de caça, que não mais o reconheceram. Ovídio conta ao leitor que os deuses não foram unânimes quanto à atitude de Diana: uns acharam que ela foi impiedosa e demasiado severa e outros que foi justificada a defesa da sua castidade. Diana é a principal protagonista de uma cruel vingança contra Actéon. Segundo Ovídio, é o acaso que leva o jovem caçador Actéon a ver Diana, completamente nua, no banho. A deusa não gostou e brindou-o com um final trágico e irónico – o caçador a ser caçado pelos próprios cães.

A maioria das reproduções pictóricas da cena de Diana e Actéon enfatiza um ou outro aspecto da narrativa de Ovídio. Poucas são as que conseguem alcançar a densidade simbólica e a carga psicológica do quadro de Ticiano, obra revolucionária do ponto de vista de signos e

Luzia Aurora Rocha

significados. Este óleo sobre tela, que levou três anos a ser concluído (1556-1559), faz parte de um ciclo temático com cenas mitológicas elaborado para o rei Filipe II de Espanha. Ticiano utilizou ainda outras fontes literárias, para além de Ovídio, especialmente um manuscrito trazido de Constantinopla para Itália por Francesco Fileto em 1427. Trata-se da *Dionysiaca* de Nonnus, que retém a ideia ovidiana do destino fatal de Actéon, mas rompe com o conceito do acaso, substituindo esta ideia pelo desejo consciente do jovem caçador de ver a deusa, nutrido pelo amor que sente por ela. Ao invocar o texto de Nonnus, Ticiano assume que o Amor é a causa da procura de Actéon.



Figura 2 Ticiano. *Diana e Atteone* óleo sobre tela, National Gallery of Scotland, Edimburgo, Escócia, 1556-1559 [16]

Assim, ao procurar Diana, Actéon activa dois mecanismos determinantes, que são o Destino e a Fortuna, conceitos presentes na obra de Ovídio – “Mas se indagares bem, descobrirás que a culpa foi da Fortuna, não de um crime dele” [17] - e que se tornaram também muito populares durante a Idade Média. Na pintura de Ticiano, o cenário onde Diana se banha é precisamente a casa da Fortuna, descrita em obras medievais como o *Roman de la Rose*. O crânio de um veado

exposto no topo de uma coluna, é mais do que um mero troféu de caça; é um prenúncio do destino fatal do jovem caçador. A negra que ajuda Diana a cobrir-se é, nada mais nada menos, do que uma representação figurada do seu “lado negro”, associado às duas faces da lua. Este é o elemento surpresa para Actéon que (de acordo com Nonnus), apaixonado, não imaginou este lado cruel da deusa. Esta obra foi, sem dúvida, inovadora na maneira de representar o mito de Diana e Actéon.

As representações barrocas em azulejo do mito de Diana e Actéon (com música), conhecidas e aqui analisadas, são quatro. Encontram-se nas suas localizações originais, *in situ*, no Palácio Fronteira (Benfica, Lisboa), antigo Palácio do Duque de Lafões (Lisboa), Largo das Alcaçarias (Alfama, Lisboa) e Palácio do Correio-Mor (Loures). Foram aqui enunciadas ordenadas segundo um critério de antiguidade ao nível da produção artística. O painel mais antigo é o do Palácio Fronteira, realizado ainda em finais do século XVII. Segue-se o painel de Gabriel del Barco (1648 - ?), pintor de azulejo activo na transição do século XVII para o XVIII. Por uma questão de estilo, coloca-se em seguida o painel do Largo das Alcaçarias e, por último, o do Palácio do Correio-Mor (jardins) pelo estilo de pintura e pelo apontamento a amarelo, dada que a policromia retornaria novamente por mudança de gosto estético na década de 50 do século XVIII. São painéis que sintetizam momentos diferentes do mito, cada qual com particularidades artísticas e musicais (todos têm em comum a presença da trompa de caça) que muito interessam analisar.

O painel que se encontra nos jardins do Palácio Fronteira, datado de finais do século XVII, representa o momento final do mito, onde Actéon, parcialmente metamorfoseado em cervo (corpo humano e cabeça de animal) é devorado pelos seus cães. Debaixo do seu braço esquerdo encontramos representada uma trompa de caça. O instrumento musical auxilia o observador do painel a identificar e caracterizar visualmente



Figura 3 Desconhecido. *Actéon devorado pelos seus cães*, Palácio Fronteira, Lisboa, finais do século XVII

Le Blafon du Veneur.



Figura 5 Du Foiulloux. *La Venerie*, 1561 [18]

Actéon, dado este ser caçador. O modelo de trompa representado é antigo, muito difundido em gravuras europeias do século XVI. Encontramos o mesmo modelo no tratado de caça, *La Venerie* de Jacques Du Fouilloux (1561). Duas conclusões podem ser tiradas não sendo estas, necessariamente, contraditórias: a) o uso prático, em Portugal, de modelos de trompa antigos no contexto da caça; b) o uso de fontes-modelos iconográficos para cópia - de séculos

anteriores, por falta de acesso a fontes mais modernas; c) as duas hipóteses, simultaneamente.

No painel que se encontra no Palácio dos Duques de Lafões vemos Diana que se banha sentada num pequeno curso de água, que flui com rapidez [19]. Segura na mão uma lança e olha directamente para quem vê o painel (observador), não para Actéon. Um pano, apoiado em duas árvores, enquadra-a num pequeno abrigo. Neste painel, atribuído a Gabriel del Barco, verifica-se uma certa masculinidade no corpo de Diana, identificada pelo crescente na cabeça e pela aljava. Também que os corpos e as cabeças das personagens não foram pintados pela mesma mão. As cabeças parecem rudemente “encaixadas” nos corpos [20]. A figura de Actéon aparenta movimento e estar a caminha sendo, assim, aqui enfatizada a ideia de acaso no encontro com Diana. O modelo de trompa representado neste painel insere-se ainda na tradição de finais do século XVI, sendo, contudo, um modelo um pouco mais moderno. Reginald Mirley-Pegge, Frank Hawkins e Richard Merewether referem, na entrada “Horn” do *New Grove Dictionary of Musical Instruments*:

“(…) By the end of the 16th century there were two types of horn, both of which influenced the hoop-like horn of the following century. The first was the so called *trompe Dufouilloux*, a slender, one-note hunting horn made in a crescent shape with a small coil in the middle. The second, which is far more important in the history of the horn, was considerably longer and close-coiled in helical form; it was sometimes known as the *trompe Maricourt*. By the early years of the 17th century it had already attained a length of as much as 2 metres, which gave it the same pitch as the contemporary trumpet (...). These helical horns were certainly not much used in the actual hunting-field, but this is scarcely surprising when it is remembered that hunting-signals were still purely rhythmical, and that the instruments themselves were comparatively heavy as well as difficult to sound (...)”

O painel do Largo das Alcaçarias, em Alfama, é mais complexo, ao nível figurativo. O painel está em muito mau estado de conservação.

Luzia Aurora Rocha



Figura 5 Gabriel del Barco (atrib.) *Diana e Actéon*, Palácio dos Duques de Lafões, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII

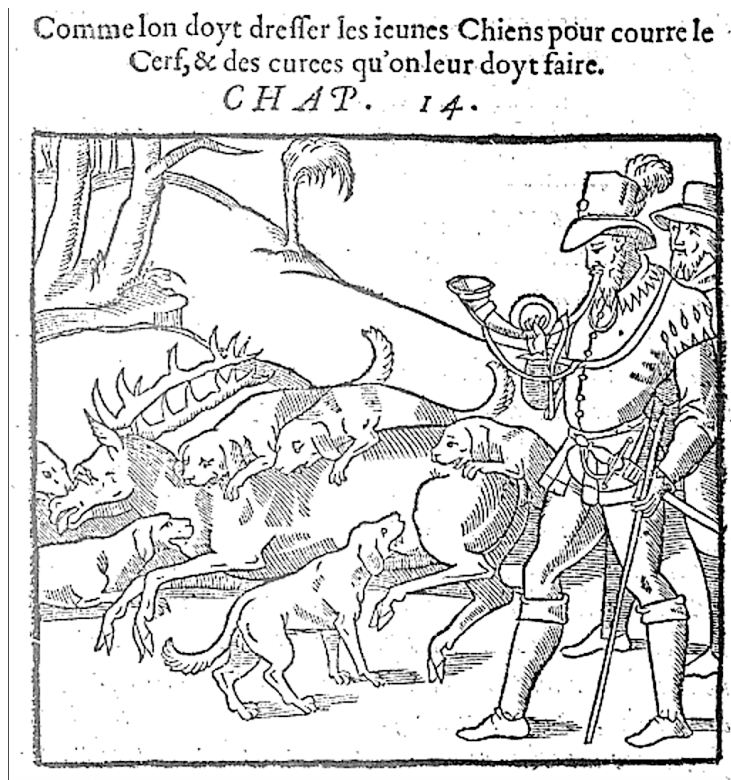


Figura 6 Dufouilloux. *La Venerie* (trompa de caça Dufouilloux), 1561 [21]



Figura 7 – Desconhecido. *Diana e Actéon*, Largo das Alcaçarias, Lisboa, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII (fot. Luzia Aurora Rocha)

Bastante importância é atribuída ao banho de Diana, numa total harmonização entre a utilidade prática (e pública) do local e a representação iconográfica decorativa [22]. A deusa é surpreendida por Actéon e os seus cães enquanto se banhava nua. As ninfas tentam cobri-la, apressadamente, mas Diana, furiosa e num total gesto de vingança, salpica-o com água, momento este que marca o terrível desfecho da história, a morte do jovem caçador pelos seus cães, que não mais o reconhecem após a sua metamorfose em cervo. O pintor de azulejos acrescentou ainda dois *putti*, que tentam desviar Actéon do seu terrível destino, mas o inevitável já aconteceu. É, deste modo, vã a tentativa de o afastar, pois os chifres nascem já na sua cabeça, perante o espanto dos seus cães. A presença dos *putti* parece indicar uma motivação diferente: o Amor. Há aqui um elemento iconográfico de muito interesse: a representação de Actéon ainda com rosto humano. Há, assim, um rosto por detrás de uma morte. O ênfase trágico é maior, o impacto, no observador, também. Relativamente ao modelo de trompa de caça, verifica-se um retrocesso ao nível organológico: em pleno século XVIII, representa-se a trompa de caça de forma muito semelhante à do painel do

Palácio Fronteira, de finais do século XVII. O painel do Palácio do Correio-Mor é mais tardio, evidência dada pela cercadura em asa de morcego e por um elemento policromo (amarelo) que se mescla com o azul e branco. Este painel é muito idêntico ao do Largo das Alcaçarias evidenciando uma cópia desse painel, ou então a utilização da mesma fonte primária no processo de cópia. Vemos o mesmo salpico, a mesma fonte de água transbordante, o mesmo tipo de figuração. Contudo, houve espaço para algumas modificações introduzidas pelo pintor de azulejos: Actéon já está em metamorfose avançada, com a cabeça e chifres de cervo. Um maior número de ninfas é também aqui representado. A maior modificação de todas - e elemento surpresa - é, sem dúvida, a introdução de um negro, vestido com túnica e capa, segurando uma ave exótica, uma figura completamente estranha ao mito. É complexa a decifração iconográfica deste elemento. Contudo, poderá ser uma influência mal interpretada da obra de Ticiano (vide supra), onde uma negra aparece junto a Diana, simbolizando o lado negro da deusa. Parece que houve uma não compreensão deste elemento, resultando numa leitura própria do artista, e

Luzia Aurora Rocha



Figura 8 Desconhecido. *Diana e Actéon*, Palácio do Correio-Mor, Loures, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII



Figura 8a *Trompa de caça* (pormenor)

num resultado final com significação totalmente diferente. Talvez esta mudança se possa definir como um aportuguesamento para uma realidade conhecida no país, um negro com ave, dada a circulação de pessoas, animais e objectos provenientes de todas as colónias e o interesse por todos os elementos provenientes de outros países e continente, considerados como altamente exóticos.

No que concerne à trompa de caça estamos perante outro instrumento musical, mais representado a partir do século XVIII em diante. Anthony Baines apresenta uma gravura de 1719 que reproduz a *Flügel Horn*, uma trompa em forma de crescente de maiores dimensões, com bocal mais pormenorizado. Temos, assim, um progresso iconográfico e organológico ao nível da representação da trompa neste painel de azulejos, à medida que também caminhamos para uma mudança de estilo artístico, que se acerca à época pré-terramoto de 1755. Poder-se-á assumir uma possível modernização no instrumentário nacional, uma vez que novos modelos da trompa de caça se apresentam na iconografia portuguesa do barroco tardio.

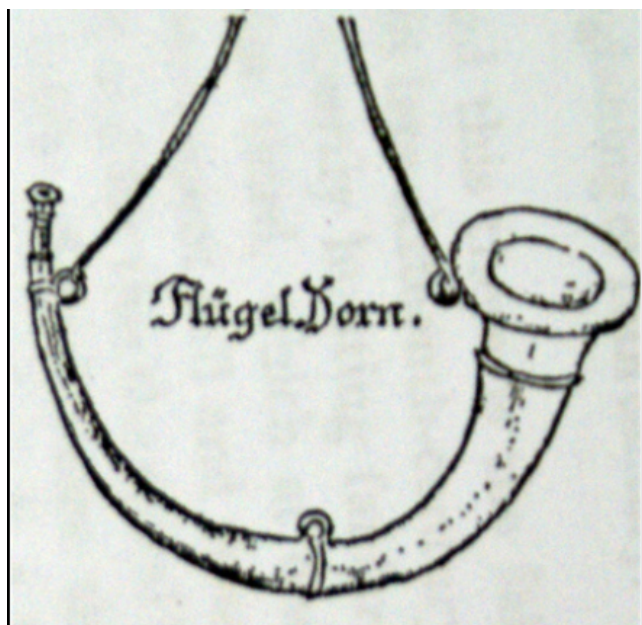


Figura 9 H.F. Fleming. *Flügel Horn*, 1719 [23]

3. Conclusão

A representação iconográfica do mito ovidiano de *Diana e Actéon* dominou, durante séculos, o espaço europeu. Em Portugal, o período Barroco foi uma época de eleição para representações mitológicas (em geral) e de Ovídio (em particular). A arte portuguesa realizou uma leitura muito particular deste mito. Primeiro, a partir da influência de fontes gravadas, que circulavam no espaço europeu; segundo, a partir da pintura europeia; e terceiro, através de ideologias e aspectos artísticos nacionais – como é o caso da eleição do azulejo como suporte artístico privilegiado – e pela adição de elementos ligados à História de Portugal. É exemplo o negro com ave – aspecto de exotismo ligado à expansão além-mar portuguesa – patente no painel do Palácio do Correio-Mor, em Loures.

No que concerne à música e à representação da trompa de caça, convém referir que este é um aspecto que não está presente na narrativa ovidiana. Trata-se de uma adição, vinculativa à História da Música ocidental, considerada como evidente e imprescindível pelos artistas europeus, dado o papel de relevo a nível musical da trompa no contexto da caça. Os modelos representados nos painéis aqui analisados são diferentes e remontam a séculos mais antigos (século XVI, em particular), evidenciando a utilização de fontes pictóricas não contemporâneas à produção barroca azulejar, ou a predominância de modelos de trompa mais antigos no espaço português, sendo que a complementaridade de ambas hipóteses é também totalmente possível.

Este artigo pretende despertar sensibilidades para o tema da música e instrumentos musicais associados à mitologia no Barroco em Portugal potenciando novos trabalhos científicos, novas abordagens e novas perspectivas.

Luzia Aurora Rocha

NOTAS DE RODAPÉ

[1] A autora não subscreve o “Acordo Ortográfico” de 1990 sendo o presente texto redigido com a anterior grafia.

[2] Fonte(URL):http://www.beloit.edu/~nurember/book/5th_age/Folios%20XCIIIv-XCIIIr.htm (disponível para consulta em Maio de 2019).

[3] Por exemplo, quando Mercúrio tentava adormecer Argo, para o matar, contou-lhe a história de Pã e Siringe.

[4] Cfr, Ralph Hexter, *Bancroftiana – Newsletter of the Friends of the Bancroft Library*, Vol 113, 1998 in (URL): www.bancroft.berkeley.edu/events/bancroftiana:113:ovid/html (disponível para consulta em Janeiro de 2019)

[5] O mito de Diana e Actéon influenciou todo o espaço artístico europeu e aparece representado no mais variado tipo de suportes, pelo mais diverso leque de artistas: Luca Giordano, Rembrandt, Rubens, Cornelis de Vos, Jan Brueghel (o velho), Jan Brueghel (o jovem), Poussin, Domenichino, Caravaggio, Goltzius, Tiziano, Hans Holbein (o jovem), Salomon, Lucas Cranach, Parmigianino, entre outros. Na literatura, William Shakespeare abordou o mito em *Midsummer Night’s Dream*: as personagens “Titania” e “Bottom” são os equivalentes cómicos de Diana e Actéon. Na música e na dança o tema surge de forma menos recorrente. São raros os exemplos que aparecem ao longo da história da música: Francesco Petrarca (1304-1374) que inclui Actéon no Madrigal nº 52, “Non al suo amante più Diana piacque”; o tema também é abordado na canção nº 23 de *Canzonere (Rime sparse)*. Da autoria de Francis Kirkman (1632? - 1674), ou Robert Cox, surge a comédia com canções *Acteon and Diana*; Marc-Antoine Charpentier (1645/50-1704) também trata o mito na pastoral *Actéon* (1683-1685). Noutro registo, o da cantata burlesca, Pierre-César Abeille (1674-após 1733) compõe *Actéon* (ca. 1700). Na ópera, o tema raramente é tratado. Um exemplo é *L’Ateone* de Benedetto Riccio (c.1678-após1710)

[6] Convento onde agora funciona a Academia das Ciências de Lisboa.

[7] Pode referir-se, a título de exemplo, a edição italiana do séc. XVI (Veneza), duas edições espanholas, uma do séc. XVII (Burgos) e outra do séc. XVIII (Pamplona), uma holandesa do séc. XVII (Antuérpia), ou ainda uma edição portuguesa do séc. XVIII em que as *Matemorfoses* são traduzidas em “verso solto portuguez” por Sebastião José Ferreira Barroso.

[8] Edições de 1604 e 1689. Ambas as encadernações são portuguesas, do séc. XVIII. Uma das obras tem a indicação manuscrita de propriedade da biblioteca do Marquês de Alegrete. Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, L.A. XVII.0587(1) e L.A.XVII0536(2).

[9] A banheira foi feita em Londres pelos irmãos Crespín, ourives de profissão. O rei mandou-a fazer para oferecer a Madre Paula, mas acabou no Palácio Real. Diz-nos Saussure: “(...) o rei de Portugal mandou executar esta peça para dar de presente à sua amante, uma religiosa de

não sei que convento. Aconteceu, porém, que oito ou dez dias antes da banheira chegar a Lisboa, um grande temporal derrubou a maior parte das chaminés do convento (...). A superiora e toda a comunidade, persuadidas que o castigo de Deus caíra sobre elas por causa da má conduta de uma das suas irmãs, tão veemente lhe pregaram a penitência que a pecadora cingiu o cilício, fechou-se na sua cela e não quis mais ver o rei. Por tal motivo a banheira ficou no palácio real. (...)” (Chaves 1989, 268)

[10] César de Saussure, *Cartas escritas em 1730*. (Chaves 1989, 267)

[11] Nas Academias abordavam-se, por norma, assuntos heróicos, líricos e jogo-sérios.

[12] Cf. Domingos Esparteiro, *Larido Joco Fúnebre (...)*, 1731, *vide* bibliografia. O texto pertence à Academia dos Fleugmáticos, classificada por Elze Matias (Matias 1988, 507) como uma Academia de Belas Letras, não estando provado se era constituída por uma sociedade literária anónima ou se era uma academia fingida.

[13] A *Academia Portuguesa* reunia no palácio do Conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Menezes. Abriu sessão a 26 de Maio de 1717. Aí foram nomeados vinte e quatro mestres que leccionariam nas reuniões académicas. (Matias 1988, 39)

[14] A *Academia dos Escolhidos* iniciou a sua actividade a 22 de Abril de 1742. (Matias 1988, 73)

[15] Indicação de Elze Matias (Matias 1988, 140)

[16] Fonte (URL): <https://www.wga.hu/index1.html> (disponível para consulta em Maio de 2019)

[17] Consultar tradução de Paulo Farmhouse Alberto (ver bibliografia).

[18] Fonte(URL):http://www.chass.utoronto.ca/~wulfric/retexte/fouillou/fig_blas.htm (disponível para consulta em Maio de 2019)

[19] Uma variável ao longo dos tempos é a iconografia do local onde Diana se banha. Nas fontes gravadas utiliza-se um fontanário, tendência esta que se afirma durante todo o século XIV, e que substitui o lago descrito por Ovídio. Tal facto pode ser visto como uma leitura cortesã do tema, segundo a qual o espaço reservado ao banho de Diana é correspondente ao Jardim das Delícias. Neste painel, a fonte onde Diana se banha é representada numa variação mais barroca. Curiosamente, a deusa não se encontra dentro da fonte, mas fora. Esta é pequena, tem um pé torneado onde se apoia uma bacia hemisférica. Funciona como uma espécie de nascente, plena de vida, por onde a água brota ininterruptamente, transbordando para fora. Forma-se assim uma espécie de pequeno lago, onde se encontra Diana e o seu séquito de ninfas. Para compreensão da evolução iconográfica do banho de Diana e do salpico com água de Actéon, consultar, a título de exemplo, para o caso da gravura: a) Bernard Salomon. “Acteon mué en Cerf”, *Le Metamorphose d’Ovide figureé*,

Luzia Aurora Rocha

a Lyon par Ian de Tournes. Avec privilegi du Roy, Libro III, 1557, Lyon, França; b) Johan Sprengium (ed). *Metamorphoseos Ovidii illustratae per una cum vivis singularum transformationum iconibus, a Vergilio Solis, eximio pittore, dilineatis*, Libro III, 1563, Frankfurt, Alemanha. Para o caso da pintura, consultar, a título de exemplo: a) Kerstiaen Keuninck. *Paisagem com Actéon e Diana*, pintura a óleo, 31 x 51 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia, Holanda; b) Joseph Heintz, *O Velho, Diana e Actéon*, Óleo sobre cobre, ca. 1590, Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria; c) Matteo Balducci, *Diana e Acteon*, Coleção Privada; d) Luca Giordano. *Diana e Atteone*, 1665-1666, Collezione Morano, Itália; e) Francesco Albane. *Actéon métamorphosé en cerf*, óleo sobre cobre, ca. 1617, Louvre, Paris, França; f) Francesco Albanii. *Diana e Atteone*, ca. 1617, Paris, França;

[20] Tal também acontece noutras obras do autor, como é o caso dos rodapés com *putti* da Igreja do Convento dos Lóios, em Arraiolos.
[21] Fonte(URL):<http://homes.chass.utoronto.ca/~wulfric/r entexte/fouillou/fouilloux table.htm>, disponível para consulta em Maio de 2019

[22] Nas Alcaçarias existia um lugar para banhos, possivelmente com fins medicinais. O tema do painel - os banhos de Diana - foi assim escolhido por adequação ao *decorum* do local. Nas Gazetas da época encontramos a seguinte indicação: "(...) Com grande deficuldade se conseguiu licença do Patriarca para que fosse tomar banhos as Alcaçarias a Senhora Dona Ignes irmã do Conde de Atouguia, e freira da Esperança, que continua ha 40 dias na sua queixa, e se recolhe todos os dias do banho ao convento." (Lisboa 2002, 159)

[23] Imagem retirada de Anthony Baines (Baines 1976, 146).

BIBLIOGRAFIA

Alberto, Paulo Farmhouse (trad.). 2007. *Ovídio-Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.

Baines, Anthony. 1976. *Brass Instruments their history and development*. London: Faber & Faber Limited.

Caetano Joaquim, e José Carvalho. 1990. *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida.

Camões, Luís de. 2017. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.

Chaves, Castelo Branco (Trad.) 1989. *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Esparteiro, Domingos. 1731. *Larido Joco Fúnebre na falta do academico Fleugmatico o senhor João de Almeida,*

careca das cosinhas. Exposto aos senhores Academicos Fleugmaticos da Rua do Caldeira, e a elles dedicado por Domingos Esparteiro, chamado O Vox Populi, Mestre de Conceitos da mesma academia. Lisboa Occidental: Officina da Música.

Grimal, Pierre. s.d. *Dicionário de Mitologia*. Lisboa: Difel.

Lisboa, João Luís, et al. 2002. *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (1729-1731)*. Lisboa: Edições Colibri.

Matias, Elze. 1988. "As Academias Literárias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII.", PhD Diss., Universidade de Lisboa.

Mirley-Pegge, Reginald, F. Hawkings and R. Merewether. 1985. "Horn." In *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, edited by Stanley Sadie, 232-247. London: Macmillan Press.

Pereira, Paulo. 1989. "Mitologia." In *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, edited by José Pereira, 293-300. Lisboa: Editorial Presença.

Rocha, Luzia. "O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII." Phd Diss., NOVA FCSH.