



# O sol que tudo vê na tapeçaria de Vénus e Marte do Museu Nacional Machado de Castro\*<sup>1</sup>

Luísa de Nazaré Ferreira

O tema de Vénus e Marte surpreendidos por Vulcano foi tratado com frequência na arte do Renascimento. Um dos exemplos mais interessantes e belos é uma tapeçaria flamenga, provavelmente fabricada em Bruxelas c. 1530-1540, que integra atualmente as coleções do Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra.

Propõe-se neste artigo uma análise da obra que valoriza a representação do sol, um elemento central no mito clássico. Assim, dois aspectos essenciais serão considerados: as fontes literárias e a descrição iconográfica da tapeçaria.

Tapeçaria flamenga, fontes clássicas, iconografia.

Num fragmento atribuído à chamada “Elegia de Plateias”, no qual se preservam ecos da atuação valorosa dos Coríntios nas lutas contra os Persas de 480-479 a.C., Simónides evocava o testemunho do sol, o testemunho “do ouro precioso que habita no céu”.<sup>2</sup> Com essas palavras, o poeta da ilha de Ceos associava o elogio do esforço daqueles guerreiros ao do astro luminoso, que desde a mais antiga poesia épica era também o deus que tudo vê e tudo ouve e que, por conseguinte, tudo pode saber.

Esses atributos surgem logo em evidência no canto III da *Ilíada*, quando Agamémnon invoca os deuses como testemunhas dos sacrifícios que antecedem o combate singular entre Menelau e Alexandre.<sup>3</sup> A mesma epopeia atesta que Zeus pode facilmente iludir Hélios e evitar que assista à sua união com Hera, no célebre episódio do canto XIV, embora o próprio pai dos deuses reconheça que nenhuma luz vê mais agudamente que a dele.<sup>4</sup>

A vigília atenta do sol constitui um elemento central do “canto dos amores de Ares e Afrodite”, interpretado pelo aedo Demódoco na corte dos Feaces. Recordamos o início da história, que ocupa os vv. 266 a 366 do canto VIII da *Odisséia*, na tradução de Frederico Lourenço:<sup>5</sup>

Cantou como primeiro fizeram amor em casa de Hefesto às ocultas; e muitos presentes lhe deu Ares, desonrando o leito nupcial do soberano Hefesto; porém a este veio dar a notícia o Sol, que os vira na cama, deitados na união do seu amor.

Quando Hefesto ouviu a notícia que lhe feriu o coração, foi para a sua forja, remoendo no espírito fundos pensamentos.

\*Artigo recebido em novembro de 2008 e aceito para publicação em fevereiro de 2009.

<sup>1</sup> Este estudo é um desenvolvimento de comunicação apresentada ao Congresso Internacional “O sol greco-romano”, realizado em 5 e 6 de março de 2007 no âmbito da IX Semana Cultural da Universidade de Coimbra, e foi primeiramente publicado no volume VI da revista *Biblos*, da Faculdade de Letras de Coimbra (2ª série, 2008, p. 103-118). À senhora diretora, prof. doutora Maria de Fátima Sousa e Silva, agradecemos a gentileza de permitir sua reprodução.

Gostaríamos também de agradecer a amável colaboração dos técnicos do Museu Nacional Machado de Castro, dr. Pedro Miguel Ferrão e dra. Fernanda Alves, do prof. doutor José Ribeiro Ferreira, que estabeleceu os contactos iniciais e acompanhou a pesquisa, dos nossos colegas doutor José Luís Brandão e dra. Teresa Carvalho, e de Claudio Castro Filho. Dedico este trabalho a Emma Henriques e a Luísa Maria Henriques, a quem devemos o gosto pela tapeçaria flamenga. Qualquer incorreção ou erro é de nossa inteira responsabilidade.

<sup>2</sup> Fr. eleg. 16 West.

<sup>3</sup> Cf. v. 277.

<sup>4</sup> V. 345.

<sup>5</sup> V. 268-273.

Demódoco canta em seguida como os amantes foram apanhados no próprio leito conjugal, graças a um estratagema que só poderia ter sido concebido por um deus: com correntes “impossíveis de quebrar ou deslaçar”,<sup>6</sup> mas “finas / como teias de aranha” e “enganosas”.<sup>7</sup> Durante a ausência fingida de Hefesto, o sol mantivera-se atento e avisara o marido ultrajado.<sup>8</sup> O desenlace do episódio provocou reações diversas entre os Olímpicos: o desespero do deus do fogo, por ter sido desonrado,<sup>9</sup> o pudor das deusas, que se mantêm à parte,<sup>10</sup> o incômodo de Poséidon, que suplica pela libertação dos amantes,<sup>11</sup> mas despertou também o riso inextinguível, o célebre “riso homérico”, dos outros deuses,<sup>12</sup> um misto de troça e gracejo, espelho da vergonha que se derrama sobre o par adúltero.

O “canto dos amores de Ares e Afrodite”, que deleita Ulisses e os convivas do banquete oferecido pelo rei Alcínoo,<sup>13</sup> suscita interpretações diversas dos estudiosos da *Odisseia*<sup>14</sup> e seduziu Ovídio, que o revisitou na *Arte de amar*<sup>15</sup> e nas *Metamorfoses*.<sup>16</sup> Nas duas obras, o poeta latino tem presente o canto homérico e, em especial, o papel de delator que cabe ao sol.

Tal como na *Odisseia*, na *Arte de amar* o riso desperta entre os deuses quando Marte e Vênus são apanhados nas enganosas redes de Vulcano, mas há uma diferença fundamental que explica a evocação desse episódio num capítulo sobre as atitudes a adotar perante a traição. No poema de Ovídio, os amantes, que no início eram prudentes e escondiam com cuidado os seus encontros,<sup>17</sup> uma vez descobertos perdem a vergonha e o pudor.<sup>18</sup> No entanto, na versão das *Metamorfoses*, mais fiel ao poema homérico, os deuses reagem de modo diverso quando são surpreendidos<sup>19</sup> e a vergonha de Vênus leva-a a vingar-se do sol,<sup>20</sup> que os havia denunciado.<sup>21</sup>

Ovídio é um dos principais responsáveis pela permanência dos mitos clássicos na cultura europeia, e a sua influência é notável também no domínio das artes decorativas, em especial na tapeçaria.<sup>22</sup> Referimo-nos a uma peça fabricada habitualmente em lã e seda, integrando por vezes fios de ouro e prata,<sup>23</sup> destinada a ornamentar e a tornar mais acolhedoras as paredes de castelos, palácios, catedrais, igrejas e conventos,<sup>24</sup> que começou por se chamar “pano de armar”, “pano de raz”, ou “pano de Arras”. Essas designações derivam do topónimo Arras, que foi um dos principais e mais antigos centros de produção dessa arte, embora no século XVI viesse a ser suplantado por Bruxelas.

Terá sido fabricada nessa cidade, por volta de 1530-1540, a tapeçaria flamenga que pertence hoje ao Museu Nacional Machado de Castro de Coimbra.<sup>25</sup> A origem e a data depreendem-se das semelhanças, de técnica e de estilo, com outras obras criadas em Bruxelas no segundo quartel do século XVI, como a peça intitulada *Assuero entrega o anel a Mardoqueu*, que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.<sup>26</sup>

Ambas foram tecidas em lã e seda, com sete fios de trama por centímetro.<sup>27</sup> A cercadura, do tipo “flores e frutos”, típica do estilo de Bruxelas de 1530 a 1550, ostenta folhagens, flores e frutos, dispostos em arranjos florais sobre um tronco de palmeira verde.<sup>28</sup> Note-se

6 V. 275.

7 V. 279-281.

8 V. 302.

9 V. 305-320.

10 V. 324.

11 V. 344-356.

12 V. 326, 343.

13 V. 367-369.

14 Se alguns helenistas defenderam tratar-se de uma interpolação, registre-se que já em Ateneu se observa que o canto do aedo Demódoco é “uma história temperada de escárnio, que decerto sugere a Ulisses a matança dos pretendentes”. (*Banquete dos Sofistas* 5. 192d-e). Para a discussão dos diversos sentidos do passo e sua função na *Odisseia*, vide W. Burkert, “The Song of Ares and Aphrodite: On the Relationship between the *Odyssey* and the *Iliad*”, *RhM* 103 (1960) 130-144 = G. M. Wright and P. V. Jones, *Homer: German Scholarship in Translation* (Oxford: Clarendon Press, 1997) 249-262; B. K. Braswell, “The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevance to *Odyssey* 8”, *Hermes* 110.2 (1982) 129-139; C. G. Brown, “Ares, Aphrodite, and the Laughter of the Gods”, *Phoenix* 43 (1989) 283-293; S. D. Olson, “*Odyssey* 8: Guile, Force and the Subversive Poetics of Desire”, *Arethusa* 22.2 (1989) 135-145; C. Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey* (Ithaca-London: Cornell Univ. Press, 1994) 118-119; M. J. Alden, “The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite”, *Mnemosyne* 50.5 (1997) 513-529.

15 2. 561-592.

16 4. 169-189.

17 2. 571-572.

18 2. 589-590.

19 4. 186-187.

20 4. 190-192.

21 4. 171-174.

22 Além da popularidade dos poemas, em especial da *Arte de Amar* (na Idade Média) e das *Metamorfoses* (no Renascimento), as edições de Ovídio eram também as mais ilustradas. A primeira edição ilustrada das *Metamorfoses* surge em Bruges, em 1484, e a seguinte em Veneza, em 1497. Sobre a influência do poeta latino na literatura e nas artes do Ocidente, vide A. Monteverdi, “Ovídio nel Medio Evo”, in F. Araldi et alii, *Studi Ovidiani* (Roma: Instituto di Studi Romani Editore, 1959) 63-78; N. Lascu, “La fortuna di Ovidio dal Rinascimento ai tempi

nostris”, *ibidem*, p. 79-112; Rand, 1963, p. 108-156; S. Viarre, *Ovide. Essai de lecture poétique* (Paris: Les Belles Lettres, 1976) 117-137.

23 No que respeita à técnica de fabrico da tapeçaria, vide Gabetti, 1989, p. 80-81; Quina, 2005, p. 145-148.

24 A utilização das tapeçarias podia ser muito diversa. Sendo uma manifestação de riqueza e de arte, com grandes afinidades com a pintura, eram muitas vezes guardadas em baús para serem apenas exibidas em ocasiões especiais, como a realização de festas públicas, torneios, cerimónias de assinaturas de tratados, casamentos e batizados. A mobilidade dessas peças prejudicou gravemente a sua preservação, mas também permitia que servissem de presentes e constituíssem parte valiosa dos enxovais dos príncipes. Raramente não integravam os testamentos dos membros da nobreza e do clero. Sobre o uso que foi dado às tapeçarias flamengas adquiridas ou encomendadas no passado por portugueses, vide Huylebrouck, 1986, especialmente p. 5-14.

25 O Museu Nacional Machado de Castro disponibiliza a imagem da tapeçaria na página <http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/pt-PT/colecoes/Texteis/ContentDetail.aspx?id=217> (consultada em 21/04/2009).

26 Vide Matriznet - Coleções do Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. no interface <http://www.matriznet.imc-ip.pt/>.

27 Nas tapeçarias mais antigas, os artesãos empregavam geralmente quatro fios de trama por centímetro. No período barroco, com a influência da pintura a óleo e a necessidade de salientar pormenores e contrastes pictóricos, a gama de cores é alargada, e os tapeceiros passam a utilizar oito fios de trama.

28 Cf. D’Hulst, 1960, p. 190; Delmarcel, 1999, p. 115.

29 Cf. Mendonça, 1983, p. 24-25. A investigadora informa que existe uma réplica dessa tapeçaria na coleção real da Suécia, mas sem marcas.

30 Dois B maiúsculos (Brabant-Bruxelles) a ladear um escudo vermelho. Brabant, antigo ducado, é hoje uma região do centro da Bélgica. Registe-se que alguns tapeceiros de Bruxelas já assinavam as suas obras antes de 1528. Cf. M. Crick-Kuntziger, 1936, p. 12-14.

31 As infrações ou omissões eram punidas com elevadas multas. A técnica do *retouchage*, isto é, a aplicação de tinta ou lápis em pequenas áreas (nos rostos das figuras, por exemplo), é proibida, e todos os pormenores da representação deviam ser tecidos, não podendo ser pintados posteriormente.

32 No que respeita à identificação das marcas e à regulamentação que pretendia acabar com

que em cada peça foi usado o mesmo padrão nas barras da esquerda e da direita. Além das aves, a presença dos *bambinos*, de influência italiana, pode apontar para uma composição mais tardia da tapeçaria do Museu Nacional de Arte Antiga, cuja marca de fabrico pertence ao mercador veneziano Marc Crétif.<sup>29</sup>

Nem sempre é possível conhecer a origem dos panos de armar. Na tapeçaria do Museu Nacional Machado de Castro foram tecidas duas marcas na orla lateral direita e uma na orla inferior. Embora sejam desconhecidas e estejam incompletas, a sua presença sugere, pelo menos, uma data de fabrico posterior a 1528, porque a 16 de maio desse ano uma ordem municipal determinou que as manufaturas de Bruxelas fossem obrigadas a tecer nas peças maiores duas marcas: na orla inferior, a sigla da cidade;<sup>30</sup> ao fundo da orla direita, a marca do tapeceiro ou do mercador responsável pela encomenda da obra. Essas medidas visavam evitar a concorrência estrangeira e as falsificações, bem como garantir a qualidade e autenticidade do produto.<sup>31</sup> A ordem municipal foi confirmada por decreto imperial em maio de 1544, promulgado em Bruxelas em 26 de outubro de 1546, e impunha que cada centro de produção adotasse a marca da sua cidade. Esse decreto passou a regulamentar todo o processo de execução das tapeçarias. Todavia, uma vez que se perderam os registos das corporações de tapeceiros, hoje não é possível identificar todas as marcas de fabrico. No caso da nossa tapeçaria, cujas dimensões se situam entre os 360cm de altura por 405cm de largura, da marca da cidade apenas se preserva um fragmento e, portanto, a origem deduz-se sobretudo, como foi dito da técnica e do estilo de fabrico. As marcas respeitantes ao tapeceiro ou mercador, uma delas incompleta, ainda não foram identificadas, o que é uma situação bastante comum.<sup>32</sup>

As duas tapeçarias que estamos a comparar distinguem-se especialmente no tema que representam. A do Museu Nacional de Arte Antiga evoca um passo do Livro de Ester.<sup>33</sup> A do Museu Nacional Machado de Castro versa sobre o mito clássico que recordámos na abertura deste artigo. Tal como nas restantes artes, também na tapeçaria, desde a mais primitiva à mais recente, estão amplamente representados os temas do Antigo e Novo Testamentos, da tradição hagiográfica, da mitologia greco-romana, da história antiga e contemporânea.<sup>34</sup>

A relação legítima entre Ares e Afrodite estava bem estabelecida na tradição grega a partir de Hesíodo,<sup>35</sup> e o canto de Demódoco na *Odisseia* parece constituir um episódio isolado. Não foi, porém, esquecido. Principalmente graças a Ovídio e às interpretações éticas das suas obras,<sup>36</sup> a lenda de Vénus e Marte surpreendidos por Vulcano teve grande fortuna na Idade Média e no Renascimento, tanto na literatura quanto nas artes,<sup>37</sup> em parte porque permitia uma leitura moralizadora: a condenação do adultério e o elogio da fidelidade conjugal. É essa mensagem subjacente que explica muitas vezes a aquisição de peças de temática pagã por membros da Igreja.

A tapeçaria do Museu Nacional Machado de Castro foi apresentada na “Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola”, realizada em Lisboa em 1882,

cujo catálogo informava que a peça pertencia à Sé de Coimbra.<sup>38</sup> Pensa-se que terá sido adquirida durante o bispado de D. Jorge de Almeida (1482-1543), que era grande conhecedor das artes da Flandres e deu grande importância ao enriquecimento artístico da diocese e da Sé.<sup>39</sup>

Não sabemos se a tapeçaria pertence a uma série de panos de armar de tema comum ou se constitui exemplar único, o que era vulgar na Idade Média, mas se tornou cada vez mais raro a partir do século XVI. Segundo o levantamento de J. D. Reid, o tema de Vénus e Marte surpreendidos por Vulcano foi várias vezes tratado na tapeçaria flamenga, pelo menos desde o primeiro quartel do século XVI. A investigadora regista que foi tecida em Bruxelas, c. 1525-1550, uma armação intitulada *História de Vénus e Vulcano*, constituída por sete tapeçarias, das quais se fizeram réplicas, na manufatura de Mortlake, na primeira metade do século XVII.<sup>40</sup>

Uma dessas peças encontra-se hoje em Londres, no Victoria & Albert Museum.<sup>41</sup> No que respeita aos aspectos temáticos, distingue-se da nossa principalmente por situar as figuras num espaço fechado: a morada dos deuses. No lado esquerdo, vemos as três Graças a chorar. No lado direito, o marido de Vénus surge sentado num trono com ar desolado. No centro da cena, o deus do mar, ao lado do Cupido, retratado como um menino nu com asas, suplica-lhe que liberte os amantes. Estes foram também integrados na composição, no canto superior esquerdo, a serem apanhados pelo deus do fogo. Assim, esse pequeno quadro funciona como uma evocação visual do que já aconteceu e constitui o tema central da tapeçaria. Por conseguinte, essa representação parece seguir as fontes literárias já mencionadas, que situam a emboscada no leito dos amantes.<sup>42</sup>

O cenário campestre, que se prolonga até um horizonte longínquo, no qual se avistam árvores, um rio, várias habitações e, do lado direito, num ponto mais afastado, um palácio, constitui para nós um dos aspetos mais originais da tapeçaria do Museu Nacional Machado de Castro.<sup>43</sup> Nesse fundo de paisagem de tonalidade dourada, onde sobressaem os azuis e vermelhos rosados,<sup>44</sup> não há lugar para os espectadores divinos que protagonizam o célebre riso homérico. O nosso olhar detém-se no abraço de Vénus e Marte, que ocupam o centro da representação. Abrigados sob uma colcha de tons azuis suspensa de duas árvores, acabam de se tornar prisioneiros das cadeias de Vulcano, bem visíveis, ao contrário das que são referidas nas fontes clássicas. Marte fita com intensidade os olhos de Vénus e não parece ter ainda dado conta da cilada. O alheamento do deus da guerra é sublinhado pela posição dos seus atributos, a espada e o elmo emplumado, que repousam a seus pés, muito perto aliás do alcance de Vulcano. O olhar da deusa, porém, dirige-se para o marido que acabou de avistar, escondido atrás do carvalho. As mãos de Vénus, com as palmas viradas para cima, sugerem inquietação ou mesmo que se prepara para fazer um apelo.

No lado esquerdo da cena, o escudo de Marte acolheu o sono do Cupido, que não deu pela chegada de Vulcano. A figura delicada do deus do amor a dormir, tema recorrente

abusos dos tapeceiros e mercadores pouco escrupulosos, vide Guimbaud, 1928, p. 56-57; Crick-Kuntziger, 1936; Delmarcel, 1999, p. 115-116, 362-370; Campbell, 2002, p. 282-284.

33 "Naquele mesmo dia, o rei Assuero deu à rainha Ester a casa de Haman, o opressor dos judeus; e Mardoqueu apresentou-se diante do rei, porque Ester lhe manifestara o parentesco que a unia a ele. O rei tirou o seu anel, que retirara de Haman, e deu-o a Mardoqueu; e Ester colocou Mardoqueu à frente da casa de Haman." Tradução de J. A. Ramos, Livro de Ester, 8.1.2, in *Bíblia Sagrada*. Lisboa-Fátima: Difusora Bíblica, 2001, p. 716.

34 No princípio do século XX, L. Roblot-De-londre elaborou uma classificação cronológica dos temas antigos, mitológicos e históricos, representados na tapeçaria. Embora desatualizado e incompleto, esse estudo continua a ser muito útil. A investigadora concluiu que os temas da mitologia greco-romana, geralmente recolhidos das *Metamorfoses* de Ovídio, surgem privilegiados na tapeçaria fabricada em Bruxelas no segundo quartel do século XVI (1917, p. 307-308).

35 Cf. *Teogonia* 933-935; Píndaro, *Pítica* 4. 87-88.

36 A exegese moral mais célebre foi o *Ovide moralisé* (*Poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus*, 5 vols. Ed. C. de Boer et al., Amesterdão, 1915-1938), um poema anónimo, formado por 72 mil versos, que oferece interpretação alegórica e cristianizada das *Metamorfoses*. Cf. Rand, 1963, especialmente p. 131-156.

37 Uma das telas mais célebres é *Vulcano mostra os seus prisioneiros aos deuses*, de Maerten van Heemskerck (1498-1574), pintado em 1536 (Viena, Kunsthistorisches Museum). Jacopo Tintoretto (1518-1594) tratou o tema com humor na obra *Marte, Vénus e Vulcano*, pintada em 1551-1552 (Munique, Alte Pinakothek). O tema da união legítima entre a deusa do amor e o deus da guerra também não foi ignorado na Idade Média e no Renascimento. Cf. Panofsky, 1995, p. 135-136. Para a análise das representações desses temas nesses períodos, vide Reid, 1993, p. 195-203.

38 Cf. *Catálogo ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 344. Mais recentemente, a tapeçaria integrou a "Europália 91" (Lisboa) e foi exibida no Museu de Serralves, durante a Cimeira Luso-Brasileira realizada em outubro de 2005.

39 Vide J. P. Paiva, "A diocese de Coimbra durante o reinado de D. Manuel: o governo episcopal de D. Jorge de Almeida (1482-1543)", *Revista Portuguesa de História* 36.1 (2002-2003) 347-366, especialmente p. 351-352; cf.

A. Alarcão, "Construção de um património", in Alarcão, 2005, p. 28. De acordo com Pedro Dias, 1991, p. 199, a tapeçaria foi oferecida à catedral de Coimbra por D. Jorge de Almeida. Não figura, porém, na extensa lista de doações do bispo, que inclui vários panos de armar, de temática bíblica e mitológica. Cf. Huylebroeck, 1986, p. 10; P. A. Nogueira, *Livro das vidas dos bispos da Sé de Coimbra*. Coordenação de M. A. Rodrigues, transcrição de M. T. N. Velloso. Coimbra: Arquivo da Universidade/Gráfica de Coimbra, 2003, p. 218-219.

40 Cf. Reid, 1993, p. 197. Uma armação sobre o mesmo tema, intitulada *História de Vulcano e de Vénus*, foi tecida na Flandres c. 1546-1556. Das oito ou nove tapeçarias que a formavam, cinco estão expostas no Banquet Hall da Biltmore House (Asheville, Carolina do Norte). As outras estão por localizar, mas conhece-se o paradeiro de algumas réplicas do século XVII.

41 O Victoria & Albert Museum disponibiliza a imagem da tapeçaria na página [http://www.vam.ac.uk/collections/textiles/audio/vulcan\\_venus/index.html](http://www.vam.ac.uk/collections/textiles/audio/vulcan_venus/index.html) (consultada em 21/04/2009).

42 *Odisséia* 8. 277; *Ovídio, Ars* 2. 576, *Met.* 4. 181.

43 Os edifícios que se erguem na paisagem, altos e estreitos, de telhados recortados, evidenciam as linhas arquitetónicas das habitações típicas da Flandres no século XVI. Cf., por exemplo, as vistas de Bruxelas representadas na célebre armação *Partida para a caça* (c. 1528-1531), atribuída ao artista flamengo Bernaert van Orley. Cf. Campbell, 2002, p. 329-335. Os quadros de Pieter Bruegel, o Velho (c. 1525-1569), em especial os que tratam paisagens rurais, como *A armadilha* (1565) e *O recenseamento de Belém* (1566), corroboram essa ideia.

44 As cores das tapeçarias que se preservaram estão hoje, de um modo geral, apagadas ou têm menos brilho. A tom original pode, nalguns casos, ser apreciado no avesso da peça. Eram sobretudo empregues o amarelo, o vermelho, o verde e o azul, como mostra a tapeçaria do Museu Nacional Machado de Castro. As matérias corantes eram principalmente de origem vegetal e pode ter sido significativo o facto de o solo da Flandres ser especialmente fértil para o cultivo de plantas. O vermelho era obtido da garança e da papoila, mas também da cereja e da romã. No século XIII divulgou-se o fabrico do azul a partir do pastel-dos-tintureiros (*Isatis tinctoria*), pelo que essa cor passou a ser muito utilizada pelos mestres tapeceiros. Cf. Phillips, 1994, p. 22, 30.

45 1983, p. 94.

46 Cf. e.g. Eustácio (*ad Od.* 8. 302, p. 1598, 61). Em *Diálogo dos deuses* 21, Hermes narra

na pintura do Renascimento, é outro aspecto singular dessa composição. Ainda no lado esquerdo, um homem tenta acalmar um cavalo que se espantou com o brilho do sol. Um pouco mais acima, quase ofuscado pela folhagem verdejante da árvore, um galo anuncia o nascer do dia. Mas agora é tarde, Marte e Vénus foram descobertos!

À primeira vista, poderíamos supor que o homem do cavalo é o próprio Vulcano a ser avisado pelo sol. Os cabelos são semelhantes, bem como a cor (azul) e o modelo da túnica que envergam. Quando prestamos atenção, verificamos que o deus tem barba, e a outra figura parece mais jovem. Pode ser um servo de Marte, que conduz o cavalo do deus, como sugeriu Maria José de Mendonça,<sup>44</sup> ou outra personagem que não aparece no poema homérico nem nos versos de Ovídio. A hipótese é sustentada pela presença do galo. Segundo uma versão do mito evocada por Luciano no opúsculo *O sonho ou o galo* e citada por outros autores mais tardios,<sup>46</sup> o deus da guerra pedira a um homem chamado Aléctrion, de quem se tornara amigo, para guardar os seus encontros com Vénus. Quando aquele uma vez adormeceu, o sol logo revelou a Vulcano o local onde se escondiam os deuses, e Marte vingou-se do seu ajudante transformando-o em ave. Desde então, Aléctrion, nome que na língua grega significava "galo", passou a anunciar o nascer do dia, como mostra a peça do Museu Nacional Machado de Castro. Assim, qualquer que seja a identidade da figura masculina que segura o cavalo, ela chama a atenção para a representação do sol que se avista na linha do horizonte do canto superior esquerdo. Parece-nos que a valorização desse elemento central do mito – a denúncia do sol – motivou a figuração do encontro dos amantes num fundo de paisagem em vez de nos aposentos divinos. Nesse ponto, porém, a tapeçaria afasta-se da tradição clássica, pois no diálogo de Luciano os amantes são descobertos enquanto dormem, confiantes na vigilância de Aléctrion.<sup>47</sup> Por conseguinte, segundo essa leitura, o quadro representa em simultâneo três momentos diferentes da lenda: a revelação do sol, a emboscada de Vulcano e a transformação do vigilante em galo.

Além do olhar apaixonado de Marte, do cruzar de olhares de Vénus e Vulcano, há outros aspectos que merecem a nossa atenção. Em primeiro lugar, ao contrário de outras obras que retratam as personagens mitológicas como figuras do Renascimento, Vénus e Marte surgem caracterizados como dama e guerreiro romanos, sobressaindo o manto escarlate do deus da guerra, sob o tom azul da colcha.<sup>48</sup> O desenho da couraça é pormenorizado e segue o modelo de uma armadura romana que surge representada, por exemplo, no célebre sarcófago de Ludovisi.<sup>49</sup> Era formada por pequenas lâminas em bronze, sobrepostas e unidas, cujo aspecto final se assemelhava ao das escamas de peixe. O autor da tapeçaria teve o cuidado de destacar esse pormenor.

Na Idade Média, muitos mestres tapeceiros criavam as suas peças a partir das iluminuras de manuscritos e das ilustrações de livros. No Renascimento, porém, será a pintura, em particular de origem italiana, a fornecer os modelos visuais que, por sua vez, se inspiravam nos monumentos clássicos conhecidos.<sup>50</sup> Essa ideia pode ser confirmada com uma breve nota sobre a espada e o elmo emplumado de Marte.

Neste destaca-se a representação da esfinge, a figura enigmática de uma leoa alada com cabeça de mulher, motivo de origem oriental, introduzido muito cedo na mitologia e arte gregas. Como ornamento de um elmo, um dos exemplos mais antigos é a escultura criselefantina da deusa Atena, que Fídias realizou em 438 a.C. para o Pártenon (*Athena Parthenos*), e da qual podemos ter uma ideia através da réplica romana da Atena de Varvakeion.<sup>51</sup> No entanto, para os artistas renascentistas talvez tenha sido mais influente a estátua colossal de Marte Ultor, (*Vingador*) erguida no Forum de Nerva,<sup>52</sup> cujo elmo ostentava igualmente a figura de uma esfinge. Sendo símbolo de poder e inteligência (fora adotada, por exemplo, por Augusto), esse motivo vai permanecer como ornamento de vários deuses, em especial de Minerva e de Marte, mas também de Roma.<sup>53</sup> Na tapeçaria do século XVI, a esfinge torna-se recorrente, assim como outras figuras de “grotescos”, por influência dos pintores italianos, em especial de Rafael, que introduziram no seu trabalho as decorações murais da *Domus Aurea* de Nero, descobertas no final do século XV.<sup>54</sup> No cimo de um elmo, a função da esfinge será a de incutir medo no adversário. Todavia, a que aparece na nossa tapeçaria não só perdeu as asas (está amputada, à semelhança de muitas estátuas clássicas), como tem a cauda rebaixada. Os seus olhos arregalados sugerem medo, pelo que nessa imagem parece refletir-se, ironicamente, não a força de Marte, mas a inquietação de Vénus.

Quando reparamos na espada do deus, que repousa por terra ao lado do elmo, mais uma vez ficamos com a impressão de que o autor da tapeçaria tinha presente algum modelo visual introduzido talvez pelos pintores italianos. Essa ideia é sustentada pelas semelhanças, por exemplo, com a arma que aparece representada na tapeçaria *A conversão de Saul*, desenhada por Rafael c. 1516 e tecida em Bruxelas, no ateliê de Pieter van Aelst, c. 1517-1520.<sup>55</sup> Nas duas obras, a espada surge caída por terra, muito perto dos pés, guardada numa bainha. O punho é semelhante, e as correias envolvem a bainha de forma mais ornamental do que realista. Curiosamente, as sandálias de Saul, ainda que menos altas, não são muito diferentes das de Marte.

No calçado dos deuses da tapeçaria do Museu Nacional Machado de Castro destacam-se os pequenos corações, que acrescentam um pormenor pitoresco à cena, mas não a tornam mais erótica. Neste ponto, a nossa tapeçaria está muito longe da forma ousada como alguns pintores renascentistas trataram o tema dos amores de Vénus e Marte. Note-se que até o pequeno Cupido surge vestido e calçado, o que contrasta com a representação canónica do deus do amor: um menino alado, que brinca nu, geralmente com um arco e flechas na mão.<sup>56</sup> Essa imagem, que remonta à literatura e à arte da época helenística, continuava a seduzir os artistas do Renascimento. No entanto, na nossa tapeçaria, onde não vemos os atributos do deus, sobressaem a delicadeza dos traços e a combinação cuidada das cores do seu corpo: o azul da túnica destaca-se sobre o vermelho rosado do escudo de Marte; o vermelho mais escuro das asas combina com o mesmo tom das botinhas.

Se partirmos do princípio de que a tapeçaria tem subjacente uma mensagem de alcance moralizador, é legítimo supormos que o artista tenha incluído outros elementos que se

a Apolo como o deus do fogo surpreendeu os amores de Afrodite e Ares, mas nesta obra Luciano segue a versão homérica, retomando os vv. 334-342 do canto VIII da *Odisseia*.

47 O autor da tapeçaria pode ter seguido outras fontes literárias, inspiradas ou não em Luciano. O autor grego foi lido durante a Idade Média, mas foi sobretudo apreciado no Renascimento. A primeira edição de conjunto dos *Diálogos*, com todas as obras autênticas, é publicada em Veneza, em 1496. Curiosamente, a primeira edição (parcial) de *O sonho ou o galo* surge em Paris, em 1530, portanto numa data próxima da que é atribuída à nossa tapeçaria. Cf. J. Bompaire, *Lucien. Oeuvres, tome I*. Paris: Les Belles Lettres, 1993, p. cxxiv, cxi.

48 A representação dos deuses à romana inscreve-se na tendência realista que caracteriza a tapeçaria flamenga do segundo quartel do século XVI e é evidente também na ornamentação pormenorizada da cercadura. Na construção do fundo de paisagem (onde avistamos edifícios flamengos), o artista mostrou a realidade que lhe era familiar. Cf. D'Hulst, 1960, p. 186.

49 C. 251 d.C.; Roma, Museu Nacional Romano.

50 Cf. Phillips, 1994, p. 26, 32.

51 Séculos II-III d.C.; Museu Nacional de Atenas.

52 Roma, Museus do Capitólio.

53 O modelo de Roma personificada, que ostenta um elmo emplumado e decorado com uma esfinge, pode ter sido inspirado pela base da coluna de Antonino Pio, que representava a apoteose de Antonino e de Faustina (c. 161 d.C.; Roma, Museus do Vaticano).

54 Cf. N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. London-Leiden: Brill, 1969); Gabetti, 1989, p. 26.

55 Essa tapeçaria pertence à armação *Atos dos Apóstolos*, que foi encomendada pelo Papa Leão X e se destinava a decorar a Capela Sistina. Cf. Campbell, 2002, p. 211-214.

56 Cf. supra.

57 Cf. as cercaduras das quatro tapeçarias que pertencem à armação *História de Édipo*, conservada no Museu de Lamego, que terá sido fabricada em Bruxelas por volta de 1525-1528 (Quina, 2005, p. 15). Essas cercaduras são mais estreitas do que a da tapeçaria do Museu Nacional Machado de Castro, mas têm em comum vários elementos botânicos, como abóboras, cachos de uvas, peras, lírios, além de muitos outros frutos e flores. A palmeira aparece representada apenas nas barras da esquerda e da direita da cercadura.

58 Cf. Plínio, o Velho, *História Natural* 15. 122; Panofsky, 1995, p. 135.

59 Cf. J. A. Levenson, *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*. Washington: Nation Gallery of Art, 1992, p. 297-298.

60 Estesícoro, fr. 187 PMG; Íbico, fr. 286 PMG.

61 Na elaboração desse parágrafo seguimos, em geral, os estudos de J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982; H. Baumann, *Le bouquet d'Athéna. Les plantes dans la mythologie et l'art grecs*. Paris: Flammarion, 1984; L. Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Milão: Electa, 2003; Alves e Ferrão, 2005, p. 149.

prestam a uma leitura simbólica. Esses figuravam, muitas vezes, na cercadura que, como dissemos, obedece às convenções estéticas da tapeçaria flamenga do segundo quartel do século XVI. Parece-nos, por isso, discutível que todas as representações botânicas se relacionem simbolicamente com a cena mitológica, uma vez que as encontramos em muitas outras peças fabricadas em Bruxelas na mesma época, em especial naquelas em que os arranjos florais se distribuem sobre um tronco de palmeira.<sup>57</sup> É certo, porém, que a ornamentação da cercadura era uma parte fundamental da tapeçaria, conferindo-lhe mais beleza, requinte e até mesmo exotismo. Por outro lado, é evidente que os artistas tinham preferência por alguns motivos e a sua escolha podia, eventualmente, ser determinada pelo valor simbólico que lhes estava associado, que remontava, em muitos casos, à tradição clássica.

Na cercadura da tapeçaria do Museu Nacional Machado de Castro distinguimos, entre muitos outros elementos botânicos, a abóbora e a *Iris germanica* (nos cantos inferiores), cachos de uvas e peras (barra inferior), marmelos, pêssegos e alcachofras (em destaque nas barras da esquerda e da direita), além de rosas e, ao que parece, da murta (barra inferior). Desde a tradição grega que estas duas plantas eram consagradas a Afrodite e símbolos do amor, pelo que a sua figuração se enquadra bem nessa tapeçaria. Em Roma, a murta (ou mirto) era designada por *myrtus coniugalis*, porque estava associada à fidelidade conjugal e à fé no matrimónio.<sup>58</sup> A *Iris germanica*, vulgarmente designada como lírio, é uma das espécies mais belas da família das iridáceas e um motivo assíduo nas cercaduras desse período, ocupando habitualmente os cantos inferiores. Para a sua divulgação entre os artistas renascentistas da Flandres pode ter contribuído um célebre desenho que Albrecht Dürer (1471-1528) pintou em 1503.<sup>59</sup> Na tradição grega, o nome da mensageira dos deuses chama-se Íris, pelo que esta planta foi associada à ligação entre a terra e o céu, entre o mundo dos deuses e o dos homens. Cremos, porém, que a sua função nessa peça é sobretudo ornamental. Já a representação da abóbora, que surge em destaque nos cantos inferiores da cercadura, pode ter em vista a afirmação da importância económica da tapeçaria ou do seu destinatário, uma vez que a planta fora introduzida recentemente na Europa por Cristóvão Colombo e era ainda uma novidade. A abóbora com as pevides à mostra, tal como a laranja e a melancia, é ainda um símbolo de abundância e de fecundidade. Esses sentidos são também expressos pelas uvas e folhas de videira, que evocam uma das culturas mais antigas e importantes da Europa. Talvez os frutos mais relacionados com o tema da tapeçaria sejam o marmelo e a pera. Na poesia grega da época arcaica, o marmelo (ou “maçã da Cidónia”) é geralmente mencionado em contextos eróticos.<sup>60</sup> Assim, desde a tradição grega é consagrado a Afrodite, bem como símbolo do amor e da fertilidade do matrimónio. A pera, talvez por causa da doçura e abundância do suco, ou até pelas formas “femininas” do fruto, foi também associada à deusa do amor.<sup>61</sup>

Por conseguinte, alguns destes motivos botânicos parecem relacionar-se, de facto, com o tema da tapeçaria. Recorde-se ainda que os amantes se acolhem sob a protecção de duas

árvores que desde a tradição clássica eram consideradas sagradas. O carvalho, consagrado a Zeus e a Júpiter, simboliza força, longevidade, solidez, sabedoria. A árvore representada à esquerda tem sido identificada com uma figueira, mas a folhagem parece ser antes de uma noqueira. Na tradição grega, esta última árvore era associada ao dom da profecia. Em Roma, os noivos recebiam nozes, porque esse fruto era considerado um símbolo da solidez do matrimónio e de fertilidade.<sup>62</sup> Caso se confirme essa hipótese, a presença da noqueira sublinhava um dos temas principais do quadro mitológico.

62 Cf. Impelluso, *ibidem*, p. 172-174.

Em conclusão, os aspectos em que centrámos a nossa análise corroboram a hipótese de a tapeçaria ter sido fabricada em Bruxelas no segundo quartel do século XVI. Procurámos também mostrar que o seu autor pode ter seguido modelos, como era costume dos mestres tapeceiros, mas criou uma obra original e distinta, que merece uma visita atenta. Fica por fazer a análise comparada com as tapeçarias que, noutras partes do mundo, exibem o mito clássico dos amores de Vénus e Marte.

### Referências bibliográficas

- ALARCÃO, Adília (coord.). *Museu Nacional Machado de Castro. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005.
- ALVES, Fernanda e FERRÃO, Pedro. "Arte dos tecidos e dos bordados", in *Museu Nacional Machado de Castro. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005, p. 134-152.
- ANDERSON, William S. P. *Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Stutgardiae et Lipsiae: Teubneri, 1998.
- BORNECQUE, Henri et HEUZÉ, Ph. *Ovide. L'art d'aimer*. Paris: Les Belles Lettres, 1999.
- CAMPBELL, Thomas P. *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002.
- CRICK-KUNTZIGER, Marthe. "Marques et signatures de tapissiers bruxellois", *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* 40 (1936), p. 5-22.
- DELMARCEL, Guy. *La tapisserie flamande du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Imprimerie Nationale, 1999.
- D'HULST, Roger A. *Tapisseries flamandes du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles: L'Arcade, 1960.
- DIAS, Pedro. "La tapisserie flamande au Portugal", in *Flandres et Portugal aux confluences de deux cultures*. Anvers: "Europalia 91", 1991, p. 177-199.
- GABETTI, Margherita. *Tapeçarias: Renascimento e Barroco*. Lisboa: Presença, 1989.
- GUIMBAUD, Louis. *La tapisserie de haute et basse lisse*. Paris: Flammarion, 1928.
- HARMON, A. M. *Lucian*. Vol. II. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1953.
- HEUBECK, Alfred, WEST, Stephanie and HAINSWORTH, J.B. *A Commentary on Homer's Odyssey*. Vol. I. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- HUYLEBROUCK, Roza. *Portugal e as tapeçarias flamengas*. Separata da *Revista da Faculdade de Letras (Porto)* 3, II<sup>a</sup> série (1986), p. 165-198.
- LAFAYE, Georges. *Ovide. Les Métamorphoses*. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1957.
- LOURENÇO, Frederico. *Homero. Odisseia*. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

MENDONÇA, Maria José (de). *Inventário de tapeçarias existentes em museus e palácios nacionais*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1983.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PHILLIPS, Barty. *Tapestry*. London: Phaidon, 1994.

QUINA Maria Antónia, MOREIRA, Rafael. *Tapeçarias flamengas do Museu de Lamego*. Lamego: Instituto Português de Museus, 2005.

RAMÍREZDEVERGER, A.P. *Ovidius Naso. Carmina Amatoria*. Monachii et Lipsiae: K. G. Saur, 2003.

RAND, Edward K. *Ovid and his Influence*. New York: Cooper Square Publishers, Inc., 1963.

REID, Jane D. "Ares and Aphrodite", in *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, vol. I. New York-London: Oxford Univ. Press, 1993, p. 195-203.

ROBLOT-DELONDRE, L. "Les sujets antiques dans la tapisserie", *Revue archéologique* 5 (1917), p. 296-309, p. 7 (1918), p. 129-150, p. 9 (1919), p. 48-63, p. 10 (1919), p. 294-332.

**Luísa de Nazaré Ferreira** (Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal) é professora auxiliar do Grupo de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da mesma universidade. Doutorou-se em 2005 em estudos clássicos com a tese *Mobilidade poética na Grécia Antiga. Uma leitura da obra de Simónides*. Tem centrado a investigação nas áreas de literatura grega, cultura clássica e recepção da herança clássica na cultura do Ocidente ("Io e Marpessa – Uma análise dos ditirambos XIX e XX de Baquilides", *Humanitas* 60, 2008, p. 57-73; "Temas eróticos na cerâmica ática de figuras negras e vermelhas: alguns exemplos", in José Augusto Ramos, Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues (coord.), *A sexualidade no mundo antigo*, Lisboa: CHUL/CECHUC, 2009, p. 341-350; "O Colosso de Rodes e a sua recepção na cultura ocidental, in José Ribeiro Ferreira e Luísa de Nazaré Ferreira (orgs.), *As Sete Maravilhas do mundo antigo. Fontes, fantasias e reconstituições*, Lisboa: Edições 70, 2009, p. 93-105). / [luisanazare@hotmail.com](mailto:luisanazare@hotmail.com)