

## ABSTRACT

*This article takes as a point of departure Gombrich's approach to decorum. What gardening treatises had said about this matter and how was applied in Portuguese baroque gardens was the main aim of this research. By analysing literary and graphic sources of gods related to nature such as Venus, Diana, Ceres, Flora, Pomona, Pan, and Neptune, or personifications such as rivers and seasons located in gardens of palaces and ville in the seventeenth and eighteenth century in Portugal, we concluded that there was artistic license employed when drawing on the sources of Antiquity*

## RESUMO

Este artigo toma como ponto de partida a abordagem de Gombrich ao princípio de *decorum*. O que os tratados sobre a arte dos jardins disseram sobre o assunto e como ele foi aplicado nos jardins portugueses barrocos foram os principais objetivos desta investigação. Analisando fontes literárias e gráficas das representações divinas relacionadas com a natureza, como *Vénus, Diana, Ceres, Flora, Pomona, Pan* e *Neptuno*, ou personificações, como Rios e Estações localizados em jardins de palácios e quintas dos séculos XVII e XVIII em Portugal, concluímos pela liberdade dos artistas ao trabalharem sobre as fontes da Antiguidade e as mitografias.

## EXEMPLOS DE *DECORUM*:

### *De rerum natura* nos jardins barrocos portugueses

Ana Duarte Rodrigues<sup>1</sup>

O facto de ter pedido emprestado o título *De rerum natura* ao livro de Lucretius<sup>2</sup> (c. 94 a. C. – 49 a. C.) para evocar o conjunto de deuses de alguma forma relacionados com o ciclo da natureza presentes nos jardins das quintas e palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal não significa mais do que isso mesmo: utilizar a mesma expressão para definir uma nova realidade, sem que isso implique relação com a fonte utilizada para o efeito.

Neste artigo propomo-nos a reavaliar a existência, ou não, de um programa iconográfico nos jardins das quintas e palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal e a analisá-los sob o olhar de um novo inquérito. A História da Arte deslumbrada com a erudição das intrincadas explicações iconológicas, tendeu a *sobre-ver* interpretações e significados nas obras de arte em geral. Os jardins barrocos em contexto particular, enquanto cenário privilegiado para acolher representações de deuses da Mitologia Clássica e personificações, criadas à sua imagem e semelhança, encontram-se entre as maiores vítimas destas construções historiográficas efabuladas. Concordamos que a obra de

- 
- 1 Mestre em História da Arte e membro do IHA / FCSH / UNL. Doutoranda em História da Arte da Idade Moderna na FCSH / UNL, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (POCTI, do Quadro Comunitário de apoio III 2000-2006, com fundos comunitários FSE e nacionais) para apoio à dissertação de Doutoramento sobre *Escultura de Jardim das quintas e palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal* a defender na FCSH / UNL. Este artigo foi escrito durante um trimestre enquanto *Ph.D occasional student* no Warburg Institute. Neste sentido, cumpre-me salientar a importância das aulas do Professor Charles Hope e da Professor Elizabeth McGrath sobre Iconografia para a redacção do mesmo, assim como o apoio do Doutor Rembrandt Duits no trabalho realizado na Photographic Collection. Este texto apresenta a investigação realizada até agora sobre iconografia relacionada com o ciclo da natureza nos jardins das quintas e palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal. Desejamos ainda justificar que nem todas as obras mencionadas no texto serão reproduzidas na revista por limitações editoriais quanto ao número de imagens.
  - 2 Cf. LUCRETIUS, *De rerum natura*. Florentiae: sumptibus P. Juntae, 1512. Vide a tradução portuguesa *A natureza das cousas: poema de Tito Lucrecio Cato*; trad. Por António José de Lima Leitão. Lisboa: Typ. Jorge Ferreira de Matos: Typ. A. J. F. Lopes, 1851-1853.

arte é *aberta*, e portanto, terreno livre para aí lermos o que entendermos, mas, então, impõe-se destrinçar que tipo de interpretação estamos a realizar.

Neste trabalho preliminar sobre a iconografia dos jardins das quintas e palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal – concentrando-nos na que se relaciona com o ciclo da natureza – inquirimos o que significavam aquelas esculturas para os encomendantes; o que os levava a comprá-las; porque as queriam nos seus jardins e o que esperavam obter com isso. Pois só assim, se pode esperar descobrir que tipos de interpretação podem ser apropriadamente aplicados a estas esculturas.

Por outro lado, uma vez que se tratavam de jardins privados e que as pessoas que os visitavam eram, para além das pessoas da casa, os convidados, seus pares e na mesma hierarquia social, geralmente com o mesmo nível sócio-cultural, visitámos igualmente os textos que alguns destes visitantes nos deixaram.

Nas variadas descrições de jardins portugueses realizadas por nacionais e estrangeiros sente-se uma constante admiração pelos dispositivos com água, casas de fresco, e pelas qualidades odoríferas e cromáticas das laranjeiras e limoeiros e, ao invés, revelam pouco interesse pela identificação das esculturas.

O estrangeiro Alexis Collotes de Jantillet, que visita os jardins do Palácio Fronteira em finais do século XVII, enumera os sete planetas e *Marsias* e *Apolo*<sup>3</sup> da Galeria das Artes; a escultura fontenária de *Vénus*<sup>4</sup>; e a estátua de *Mercúrio* sobre as torres que ladeiam a Galeria dos Reis<sup>5</sup>. O autor refere-se muito brevemente aos bustos dos reis portugueses<sup>6</sup> e descreve o conjunto de esculturas de chumbo espalhadas pelos canteiros do jardim de buxo como

---

3 Cf. "*compreendem sete figuras de alabastro de planetas referentes a deuses entre os quais Apolo; próximo estão estátuas excelentes de Marsyas, este despojado da pele que arrancou ao adversário*", in Alexis Collotes de JANTILLET – *Alexii Collotis de Jantillet Horae subsecivae, Ulyssipone: ex typographia Joannis a Costa, 1697*. Transcrito em Hélder CARITA e Homem CARDOSO – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal ou da originalidade e de saires desta arte*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990, p. 110.

4 Cf. "*uma fonte chamada de Vénus ocupa o espaço entre os canteiros, porque a deusa, feita de mármore polidíssimo, apertando a base do seio, espreme água numa concha redonda que lhe fica inferior; sustentam esta três delfins, reunindo as caudas num nó, com as cabeças colocadas sobre três tartarugas, as quais derramam água em um taça amplíssima*", in Alexis Collotes de JANTILLET, ob. cit. Transcrito em Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 111.

5 Cf. "*Mercúrio provido de chapéu, asas talares e caduceu, apoia-se na ponta do pé esquerdo e estende o outro como que prestes a voar*", in Alexis Collotes de JANTILLET, ob. cit. Transcrito em Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 110.

6 Cf. "*bustos dos reis lusitanos construídos de ônix*", in Alexis Collotes de JANTILLET, ob. cit. Transcrito em Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 110.

“estátuas de homens e mulheres, de pé, colocadas em pedestais”<sup>7</sup>, não dando qualquer indicação sobre o que representam. Tal como acontece com o mais tarde apelidado “Ninfeu de Mignard” por Teresa Leonor do Vale<sup>8</sup>.

A identificação das esculturas dos jardins do Palácio Fronteira também não despertou a atenção de Corsini, que contabiliza as fontes do jardim de buxo e refere-se de passagem à existência de estátuas e baixos-relevos de qualidade mediana<sup>9</sup>.

Da mesma maneira, o padre António Carvalho da Costa descreve as doze estátuas de tamanho natural dos jardins do Conde de Castelo Melhor como “estátuas do tamanho natural, feytas em Itália, e as distâncias, que concorrem de nicho a nicho, estão azulejos de brutesco”<sup>10</sup> e a fonte de Neptuno que estava no Palácio da Anunciada dos condes da Ericeira, e actualmente se encontra nos jardins do Palácio de Queluz, como “huma fonte feyta por Berino, que se tem pela melhor de Espanha”<sup>11</sup>, destacando o escultor, Bernini, de reputação internacional, mas sem mencionar o tema da escultura (fig. 1).

A incompreensão face ao que se encontrava representado está patente nas palavras de Giuseppe Gorani, que visita os jardins do Palácio de Belém na década de sessenta do século XVIII: “Os jardins deste Palácio, de singular apenas possuíam dois grupos que vieram de Roma. Um representava uma rapariga amamentando o pai e o segundo uma mulher que desmaia nos braços de outra”<sup>12</sup>. Por

---

7 In Alexis Collotes de JANTILLET, ob. cit. Transcrito em Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 110.

8 Cf. “Nos quatro cantos do lago outras tantas estátuas apoiam-se em balaústres de mármore e lançam para o ar com grande ímpeto água que cai no lago com estrépito não desagradável. Marginam este, dum lado e doutro lado, grades de mármore sobre as quais vasos cheios de flores e figuras de ninfas estão colocados em intervalos iguais”, in Alexis Collotes de JANTILLET, ob. cit. Transcrito em Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 110. Vide Teresa Leonor do VALE, “O Ninfeu de Mignard. Um conjunto escultórico francês nos jardins”, in *Monumentos*, nº 7, Setembro 1997, pp. 24-29.

9 Cf. “statue e bassirilievi, ma assai ordinari, ci sono cinque fontane grandi, et altre piccole in varie altezze distribuite per l'inegualianza del sitio”, in Lorenzo MAGALOTTI – *Viaje de Cosme de Medicis por Espana y Portugal: (1668-1669) I edicion y notas por Angel Sanchez Rivero y Ángela Mariutti de Sánchez Rivero*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, [1933]. In Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 83.

10 Cf. António Carvalho da COSTA – *Corografia Portuguesa e descripçam topográfica do famoso reyno de Portugal...*, Lisboa: na Off. De Valentim da Costa Deslandes, 1706-1712, p. 306.

11 Id., ibidem. In Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 77.

12 Cf. Giuseppe GORANI – *Portugal, A Corte e o País nos anos de 1765 a 1767*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1992, p. 140.



Fig. 1 - *Fonte do Neptuno*. Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata; estátua de pedra; tamanho maior do que o natural; Queluz; Palácio Nacional de Queluz; parque. © IPPAR

aqui percebemos que o autor não fazia a mínima ideia que estava perante representações da *Caridade Romana* (1737) e de *Cleópatra e a Aia* (1717).

“*Belas estátuas de porfiro*”<sup>13</sup> foi a expressão utilizada por João Baptista de Castro para descrever as esculturas dos jardins do Paço Episcopal de Castelo Branco, ressaltando a sua beleza e o material em que foram realizadas, mas mais uma vez desprezando a identificação das mesmas. Facto que no presente caso nem constituía nenhum desafio, uma vez que apresentam inscrições<sup>14</sup>. Descortinar o que estava representado não era o objectivo das esculturas de jardim que não se destinavam a ser mistérios para os que as usufruíam, uma vez que, geralmente, se encontravam representados num jardim, possí-

veis dum reportório relacionado com o próprio cenário e familiar daqueles que o frequentavam.

Mais tarde, Júlio de Castilho transcreve uma descrição sobre os jardins de Alcântara que apenas nos informa sobre o número de esculturas, “sete nichos com figuras de Relevo”, e mais à frente “oito figuras de Relevo”<sup>15</sup>.

13 Cf. João Baptista de CASTRO – *Mappa de Portugal antigo e moderno*. 2ª ed. Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1762-1763, p. 452.

14 O princípio de que cada escultura devia ter uma inscrição data do século XIV, mas reportava-se sobretudo a iconografia religiosa, conhecido como o do Sínodo de Trier (1310).

15 Cf. Júlio de CASTILHO – *Ribeira de Lisboa: descrição histórica da margem do Tejo desde a Madre de Deus até Santos-o-Velho*, 3ª ed., vol. III, Lisboa: Câmara Municipal, 1948 –. In Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 96 e 99.

Em documentos oficiais, a situação não melhora, sendo, muitas vezes, quase impossível compreender a que esculturas efectivamente se referem, facilitando a perda patrimonial que se tem verificado. Através da Carta Padrão da venda do Palácio de Belém<sup>16</sup>, consegue-se identificar o grupo escultórico de *Hércules dominando a Hidra de sete cabeças*, mas uma série de referências a fontes com figuras de jaspe, ou de mármore, revela a pouca importância do aspecto iconográfico das mesmas.

No tombo de 1673 dos bens dos Marqueses de Fronteira acontece o mesmo. Os sete planetas e *Apolo e Mársias* da Galeria das Artes são simplesmente enumerados como “nove figuras de jaspe”<sup>17</sup>; as fontes do jardim de buxo são descritas como “sinco fontes de pedraria de estremos toda laureada Com quatro figuras de meninos Com tronbetas na boca doiradas tem mais doze figuras de negros Com as Cabeças doiradas”; a gruta no muro contra o tanque com *Apolo*, as *Musas* e o cavalo *Pégaso* é identificada com o Monte Parnaso<sup>18</sup> e só a escultura fontenária de *Vénus* se encontra claramente identificada<sup>19</sup>.

Curiosamente, a referência ao material encontra-se sempre presente. Mesmo nas cartas diplomáticas trocadas para concretizar a compra das estátuas realizadas por John Cheere para os jardins do Palácio de Queluz são as expressões “figuras de chumbo” ou “oitenta e nove figuras”<sup>20</sup> as utilizadas para as nomear.

Face ao exposto, não podemos saber se os frequentadores destes jardins barrocos se encontravam habilitados<sup>21</sup>, ou não, a identificar as esculturas, mas com certeza não era com isso que estariam mais preocupados. O jogo e a surpresa que as esculturas iam criando à medida que o espectador descobria

---

16 Carta Padrão de Venda do Palácio de Belém, realizada pelo 3º conde de Aveiras D. João de Silva Tello a El-Rei D. João V em 1726. Arquivo Histórico da Cidade de Lisboa. Parcialmente transcrito por Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 96 e 99.

17 In Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 88.

18 Cf. “e no Arco do meio hum Monte parnaso / Com figuras de jaspe que são nove / de quatro palmos cada huma e hum / Caualo en sima de jaspe”. In Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 108.

19 Cf. “...e no mesmo jardim huma fonte octavada Com a figura de Vénus e sua pia tudo de jaspe”. In Hélder CARITA e Homem CARDOSO, ob. cit., p. 108.

20 In Caldeira PIRES – *História do Palácio de Queluz*, vol. I, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, p. 49.

21 A verdade é que mesmo com uma educação cuidada o acesso ao conhecimento detalhado da mitologia clássica encontrava-se muito condicionado. Vide Malcolm BULL – *The Mirror of the Gods – Classical Mythology in Renaissance Art*, Londres: Penguin Books, 2006, p. 33.

os vários espaços do jardim era o que o encomendante desejava obter com a compra destas esculturas – cujo custo geralmente ascendia a uma grande quantia, contribuindo também por isso para a representação de um certo *status* –, e fazer do seu jardim um *locus amoenus* onde podia descansar e reflectir mas sobretudo divertir-se e entreter-se.

Por outro lado, a própria construção dos jardins problematiza a existência de um programa iconográfico pré-definido e intencional. Desde logo, o facto dos jardins serem muitas vezes projectados por arquitectos, interessados sobretudo em espaços e vistas, que seleccionavam as esculturas por “catálogo”, escolhidas entre um número de modelos disponíveis que os escultores realizavam, como no caso da encomenda de estátuas de chumbo ao atelier de John Cheere<sup>22</sup> em Hyde Park Corner para os jardins do Palácio de Queluz.

Para além disso, torna-se difícil aceitar que esculturas compradas em datas muito díspares fizessem parte do mesmo programa. Quando deparamos com estes casos, poderíamos justificar falta de orçamento para completar a encomenda, mas na realidade o que acontecia quando o orçamento acabava, ou o encomendante falecia, é que terminava a encomenda, que por vezes ficava incompleta, como no caso dos jardins do Paço Episcopal de Castelo Branco<sup>23</sup>.

A título de exemplo, recordemos a Cascata dos Poetas nos jardins do palácio do marquês de Pombal em Oeiras<sup>24</sup>. Quando os bustos dos poetas foram encomendados a Joaquim Machado de Castro (1731-1822) já existia a cascata onde se encontra o *rio Nilo*. É difícil aceitar a existência de um programa iconográfico global quando a escolha do *rio Nilo* para colocar na gruta não tem nada a ver com a encomenda posterior dos bustos dos poetas (1776)(fig. 2).

Efectivamente, a presença de representações escultóricas das divindades *Vénus, Diana, Ceres, Flora, Pomona, ninfas, Pan, Príapo, Fauno, Baco, Neptuno* ou das personificações das *Quatro Estações* e dos *Rios* no contexto do universo supra referido, limita-se, na maioria das vezes, a observar o princípio de *decorum*. A

---

22 Cf. Documento n.º 4, “Liste de Figures faites par le Sr. Jean Cheere a Londres”, in Maria João Baptista NETO e Fernando GRILLO, “O restauro dos jardins do Palácio de Queluz”. In *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 4, Lisboa, 2005, p. 482-483. Esta lista evidencia o que o mercado artístico tinha para oferecer: figuras e não histórias.

23 Cf. João RIBEIRO e Leonel AZEVEDO – *Os Jardins do Paço Episcopal de Castelo Branco*. Castelo Branco: Edição da Câmara Municipal de Castelo Branco, 2001, p. 119.

24 Vide Ana Duarte RODRIGUES – *A escultura de vulto figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado*, dissertação de Mestrado apresentada à FCSH / UNL, Lisboa, 2004, pp. 209-210.



Fig. 2 - *Rio Nilo*. Estátua de pedra; c. 1760; tamanho maior do que o natural; Oeiras; Palácio do marquês de Pombal; Cascata dos Poetas. © Fotografia de José Viriato

teoria de que a cada contexto correspondem certas temáticas apropriadas, iconografias convenientes, já foi explorada por Erwin Gombrich<sup>25</sup>, denominando de princípio de intersecção a selecção de determinados temas adequados às propriedades do local a preencher. Remontando ao tratado *De Architectura* da autoria de Vitruvius<sup>26</sup> (séc. I a. C.), o *decorum* apresentado como um dos princípios da Arquitectura prevê a utilização de um diferente tipo de ordem arquitectónica consoante a divindade a que o templo era dedicado; a obediência ao costume do acordo entre as entradas e os interiores do mesmo edifício; assim, como estabelece a necessidade de conseguir essa conveniência de modo natural, ou seja, atendendo ao local e à orientação da luz própria para determinado fim.

Retomado no Renascimento por Alberti (1406–1472), no livro II do *De Pictura*<sup>27</sup>, o autor ensina a expressar o apropriado de acordo com a função, aspecto e dignidade. Contudo, mais interessante para este estudo revela-se o enunciado em *De re aedificatoria*, no qual Alberti distingue claramente entre os temas convenientes para um palácio urbano ou para uma *villa* rústica – local

25 Vide Erwin GOMBRICH – *Gombrich on the Renaissance – Symbolic Images*, vol. II, Londres: Phaidon Press Limited, 2000, 3ª ed., pp. 7-11.

26 Cf. Vitruvius – *Tratado de Arquitectura*, tradução do latim, introdução e notas por M. Justino MACIEL, Lisboa: IST Press, [2006], pp. 38-39.

27 Cf. Leon Battista ALBERTI – *De la pintura y otros escritos sobre arte*, trad., introdução e notas por Rócio de la VILLA. Madrid: Editorial Tecnos, S. A., 1999, pp. 100-101.



onde os temas mais lúdicos e licenciosos são permitidos e adequados –, tal como entre as representações lícitas para um edifício público e um rústico, neste incluídos jardins e casas de prazer. Encontramos estes preceitos mais detalhadamente explicados no *Trattato dell'Arte della Pittura, scultura ed architettura*<sup>28</sup> da autoria de Gian Paolo Lomazzo (1538-1600), publicado em Milão no ano de 1584. Neste tratado, Gombrich<sup>29</sup> destaca o facto de Lomazzo estabelecer uma correspondência entre histórias dos amores dos deuses em cenários bucólicos onde abundam árvores e água e o contexto de fontes e jardins.

Dois anos após a primeira edição do tratado de Lomazzo, no livro III do *De Veri Precetti della Pittura*<sup>30</sup> da autoria de Armenini (1533-1609), sobre “*Della distinzione, & convenienza delle pitture, secondo i luoghi, & le qualità delle per one: com che ragione elle si sanno fra se diverse, & com quali avvertimenti, & giudicio si deve governare il Pittore intorno ad esse*” encontramos referências às temáticas mitológicas adequadas aos jardins. Após mencionar com que temas se devem ornamentar as bibliotecas, os refeitórios, as celas dos religiosos e dos monges, apresenta-nos o que convém aos palácios de pessoas importantes<sup>31</sup>, desenvolvendo o apropriado às diferentes divisões<sup>32</sup>, até chegar ao capítulo sobre as pinturas oportunas para os jardins e casas das *ville*, no qual explora quais as melhores matérias para os diversos locais<sup>33</sup>. A primeira chamada de atenção destina-se à qualidade do lugar – que deve, neste caso, sobrepor-se à da pessoa a quem se destina a obra –; destacando-se de seguida as histórias poéticas onde abundassem representações de belas mulheres, jovens, *putti*, camponeses e animais<sup>34</sup>. Para as áreas mais espaçosas, como o muro em volta do jardim, os portais, as *loggie*, as fontes, com tribunas e estátuas à volta, Armenini

---

28 Cf. LOMAZZO – *Trattato dell'Arte della Pittura, scultura ed architettura*, liv. 6, cap. 23. Roma: Presso S. Del-Monte, 1844 (1ª ed. Milão, 1584).

29 Cf. GOMBRICH, ob. cit., pp. 7-10.

30 Cf. G. B. ARMENINI – *De' veri precetti della pittura*. Ravenna: Appresso Francesco Tebaldini, 1587, p. 148 e ss. Apesar deste livro e do tratado de Lomazzo terem traduzido ideias que circulavam entre os encomendadores e os artistas do século XVI em diante, sendo assaz conhecidos, até à presente data não encontramos nenhuns exemplares nos fundos das nossas bibliotecas.

31 Id., ibidem, p. 167 e ss.

32 Nas salas, por exemplo, refere a representação de personalidades importantes da história de Roma, de Rómulo a Numa Pompílio. Cf. ARMENINI, ob. cit., p. 178.

33 Cf. ARMENINI, ob. cit., pp. 197-201.

34 Cf. ARMENINI, ob. cit., pp. 197-198.

evidencia a necessidade de coisas alegres e divertidas, como jogos de *pastores*, *ninfas*, *faunos*, *sátiros*, *silvanos*, *centauros*, *monstros marinhos*, com outros elementos aquáticos e selvagens, sem qualquer alusão melancólica ou fatídica que ofereça confusão<sup>35</sup>. O autor ressalta ainda alguns exemplos de jardins, entre os quais um com estátuas antigas e modernas em torno do muro contando uma história com *bacantes*, *sátiros* e *faunos*, que aludiam às memórias da Antiguidade<sup>36</sup>.

Desde o século XVI que, mesmo em tratados generalistas sobre pintura<sup>37</sup>, se encontrava estabelecido que os jardins das *ville* constituíam o cenário ideal para acolher os deuses da mitologia clássica, sobretudo os que habitavam na Arcádia. A despeito de todo o fascínio que o mundo pagão da Antiguidade despoletou nos homens do Renascimento, a grande maioria das encomendas artísticas permaneceram sobre iconografia religiosa. Curiosamente os jardins surgem como a casa ideal para receber os deuses da Antiguidade, primeiro porque as esculturas de grande porte reveladas pelas escavações arqueológicas aí foram colocadas e, segundo, porque estes retiros privados dos senhores destinados ao ócio e prazer pareciam o habitat natural destas divindades.

Nos tratados sobre a arte dos jardins ou jardinagem do século XVIII constata-se a propagação do princípio do *decorum* e a sua aplicação aos mais específicos detalhes desta arte. Para caracterizar a paisagem que as rodeia e as construções perto das quais se encontram, despertarem os sentidos e inspirarem o espectador; as esculturas de jardim devem ser claras obedecendo aos princípios de conveniência e simplicidade; contribuir para o efeito das cenas naturais; e relacionarem-se com o carácter de um jardim.

Le Blond após sublinhar a necessidade de escolher divindades e personagens da Antiguidade que se adequassem aos jardins, quando avança com exemplos esquece as personalidades da Antiguidade e frisa que se devem colocar as divindades relacionadas com a água, como *naíades*, *rios*, *tritões*, no meio de fontes e lagos, e as divindades dos bosques, como *silvanos*, *faunos*, *driades*, nas zonas verdes<sup>38</sup>.

---

35 Cf. ARMENINI, ob. cit., p. 198.

36 Cf. ARMENINI, ob. cit., p. 200.

37 O que não faz diferença para o caso, pois à falta de tratados sobre Escultura, e uma vez que algumas das questões abordadas são problemas comuns às duas artes, os escultores também conheciam e utilizavam os tratados de Pintura.

38 Cf. Alexandre Le BLOND – *La Theorie et la pratique du Jardinage ou l'on traite a fond des beaux jardins appelés communément les jardins de plaisance et de propriété contenant plusieurs plans et*

Hirschfeld critica a presença das estátuas de Júpiter, de Neptuno, de Marte, de Hércules, de Juno, de Minerva, e de muitas outras divindades neste contexto, porque as rebuscadas histórias da mitologia encontram-se muito distantes da natureza e do propósito dos jardins<sup>39</sup>. O autor faz considerações sobre as divindades iconograficamente adequadas aos jardins e sobre a respectiva distribuição topográfica das mesmas. Assim, aceita como adequadas uma *Flora* num canteiro de flores, uma *Pomona* num pomar; uma *Diana* num pequeno bosque, ou uma *Vénus* acompanhada de *ninfas* a banharem-se num local com água – como um lago ou uma cascata –, e das figuras mitológicas masculinas destaca como convenientes um *Baco* para colocar sob uma latada ou um *Fauno* dançante para um bosque rústico<sup>40</sup>. Hirschfeld aponta ainda como resultado de interpretação desvirtuada do significado destas divindades colocar um *Neptuno* numa alameda e *Vulcano* numa fonte<sup>41</sup>.

Escrito posteriormente, mas seguindo a mesma linha de pensamento, o guia prático de Siebeck<sup>42</sup>, sublinha a importância da localização das esculturas num jardim, enumerando como adequadas para bosques as *Três Graças*, uma *ninfa* perto de uma fonte ou uma *Flora* ao meio de um canteiro de flores.

No princípio do *decorum* reside a razão pela qual as representações da *Vénus* no lago do jardim do Palácio Palhavã; da *Flora*, *Pomona*, *Ceres* e *Príapo* sobre a balaustrada que contorna o jardim Pênsil do Palácio Queluz; da *Flora Farnesio* e da *Ceres* numa alameda do jardim de buxo da Quinta Real de Caxias, só para mencionar alguns exemplos, aí se encontram ou encontraram (no caso das estátuas referidas da Quinta Real de Caxias). A mesma leitura aplica-se aos

---

*dispositions générales de Jardins ; nouveaux Desseins de Parterres, de Bosquets, de Boulingrins, Labyrinthes, salles, galeries, portiques & cabinets de Treillages, Terrasses, Escaliers, & autres ornements servant à la Décoration & à l'Embélissement. Avec la maniere de dresser un terrain, d'inventer des desseins selon le lieu, & de les tracer & exécuter, suivant les Principes de la Géométrie ; la Méthode d'élever en peu de tems tous les Plants qui conviennent aux beaux Jardins ; avec un Traité plus ample sur les Fleurs, les Orangers, les Figuiers, & Comme aussi des moiens pour trouver les Eaux, pour les conduire, pour construire des Bassins, des Fontaines, des Cascades, des Horloges, des Flageolets, & des Orgues d'eau ; enfin, pour faire chanter des Oiseaux, & mouvoir diverses Figures par le moien de l'eau & de l'air, Nouvelle Editions. 3<sup>e</sup> ed., Paris : Chez Jean Martin Husson, 1739, p. 95.*

39 Cf. HIRSCHFELD – *Théorie de l'Art des Jardins*, (tradução francesa), vol. I. Leipzig: [s. n.], 1779, pp. 145-146.

40 Cf. HIRSCHFELD, ob. cit., vol. I, p. 148.

41 Id., ibidem, p. 146.

42 Cf. SIEBECK, R. – *Guide Pratique du Jardinier-Paysagiste ou l'art du jardinier paysagiste*, Paris: J. Rothschild, Éditeur; Libraire de la société botanique de France 43, rue Saint-André-des-Arts, 43, 1870, p. 34.

*Neptunos* actualmente no Jardim Pênsil e no parque do Palácio de Queluz; ao *rio Nilo* na cascata dos poetas na quinta do marquês de Pombal em Oeiras; e ao *Fauno* e *Rio* nas grutas no jardim e na tapada do Palácio das Necessidades.

Para pressupor a existência de programa iconográfico que traduzisse obras literárias há que conhecer o teor das mesmas e averiguar se a composição de cada escultura e a sua relação com as que a rodeiam alude à história. Impõe-se, igualmente, avaliar o grau de intelectualidade do encomendante e do artista em causa, em que línguas existiam edições disponíveis em Portugal e em que línguas os envolvidos no processo liam.

Apesar de termos encontrado a justificação da presença das esculturas relacionadas com o ciclo da natureza nos nossos jardins na tratadística da respectiva disciplina, não deixámos de explorar com Homero (c. 850 a. C.), Virgílio (70 – 19 a. C.), Horácio (65 – 8 a. C.) e Ovídio (43 a. C. – 17 ou 18 d. C.) os montes da Arcádia, por entre bosques sombrios e grutas húmidas, e interrogar os deuses tutelares da natureza que aí viviam. Navegámos por rios e mares azuis onde reina Neptuno e levados num voo audacioso pelo Olimpo procurámos incessantemente momentos, episódios, narrativas das vidas dessas divindades.

Contudo, as estátuas de *Ceres* do Palácio de Queluz e da Quinta Real de Caxias, com os seus molhos de espigas de trigo não parecem ensinar os homens a transformar a terra com o ferro<sup>43</sup>, nem evocarem o episódio que envolve *Ceres* com a sua filha *Proserpina*<sup>44</sup>, tão apropriado ao ciclo da natureza com a transformação operada pela mudança das estações. A partir de uma estátua de *Ceres* isolada situada ao longo de uma alameda ou sobre uma balaustrada não se pode inferir qualquer relação com estas narrativas.

Sabemos que não traduzem fábulas, que não participam de nenhum programa complexo, que a sua presença neste contexto se deve ao princípio do *decorum*, mas, então, qual é a fonte para a sua iconografia? A *Ceres Pacífica* sobre a balaustrada Oeste do Jardim Pênsil e voltada para o mesmo, apresenta o tronco desnudo e segura ao alto, sobre o lado esquerdo do corpo, um molho de espigas de trigo com os dois braços enquanto a *Ceres* da Quinta Real de Caxias apresenta o molho de espigas de trigo no braço direito. Não reconhe-

---

43 Cf. VIRGÍLIO – *Elogues Georgics Aeneid I-VI*, with an english translation by H. Rushton Fairclough, vol. I. London: William Heinemann New York: G. P. Putnam's sons, 1940, p. 91.

44 Cf. OVÍDIO – *Metamorphoses, Ovid's metamorphoses Englished* /trad. George Sandys, liv.V (325-388). Nova Iorque; Londres: Garland, 1976.

ce mos qualquer destas composições no livro *Icones* de Francini<sup>45</sup>, nem na *Ceres* que segura uma foice ao alto de Agostino Veneziano<sup>46</sup>, nem na de J. Bink<sup>47</sup> que segura igualmente uma foice com a mão direita, mas virada para baixo, e com espigas na cabeça, cujo desenho inspira a *Ceres* nos jardins do Quirinal em Roma. O atributo utilizado nas variadas estátuas de *Ceres* que se encontram nos nossos jardins é o mais comum para o tipo iconográfico e divulgado pelos principais livros de mitografia, por isso o artista pode ter seguido essas referências e realizado adaptações sobre as suas memórias visuais e plásticas da escultura da Antiguidade, e não só, que lhe chegassem ao conhecimento através de desenhos, gravuras ou gessos<sup>48</sup>.

Muito venerada entre os romanos, a atraente e jovem *Flora*, deusa romana das flores e da Primavera, que nunca encontramos nos bosques da Arcádia gregos – apesar de Ovídio a identificar com a ninfa *Cloris*<sup>49</sup> – parece uma deusa sem histórias na literatura grega, mas largamente descrita, tal como o seu festival – a *Floralia* –, por Ovídio nos *Fasti*<sup>50</sup>. A sua beleza garantiu-lhe um lugar de destaque nas Belas Artes e, desde o Renascimento, que a sua figura isolada se encontra representada com frequência na pintura e na escultura de jardim. Mas, também vamos encontrá-la protagonista de composições complexas da autoria de Poussin nos quadros *Triunfo de Flora* de c. 1627, conservado no Louvre, e *O Reino de Flora* de 1631. Não obstante, mesmo nestes casos Thomas Worthen<sup>51</sup> provou que as fontes do pintor eram visuais e não literárias, contrariamente a toda a teoria *Ut Pictura Poesis*.

---

45 Cf. Girolamo FRANCIINI – *Templa de Romae dicata, et sanctis eius/ Hieronymi Franzini*. Roma: H. Franzini, 1596. Cópia do Warburg Institute.

46 In Bartsch, XIV, 399-577.

47 In Bartsch, VIII, 274.39.

48 Vide Salomon REINACH – *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*. Paris: E. Leroux, 1920-1930, 6 vols.; Francis HASKELL e Nicholas PENNY – *El gusto y el arte de la Antigüedad, El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. [s. l.] Alianza Editorial, 1993; Phyllis Pray BOBER & Ruth RUBINSTEIN – *Renaissance Artists & Antique Sculpture – A handbook of sources*. London: Harvey Miller Publishers, 1986. Vide igualmente o catálogo da *Galleria degli Uffizi; Le sculture/ [catalogo di] Guido A. Mansuelli*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1958, onde se encontram a maioria destas esculturas da Antiguidade.

49 Não aparece nem no *Libellus* nem nas *Metamorfoses*, apesar de Ovídio a identificar com a ninfa grega *Chloris* no *Fasti*.

50 Cf. OVÍDIO – *Ovid's Fasti, with an English translation by Sir James George Frazer*. Londres: W. Heinemann, Ltd; Nova Iorque: G. P. Putnam's Sons, 1931.

51 Cf. Thomas WORTHEN, "Poussin's Paintings of Flora". In *Art Bulletin*, vol. 61, nº 4 (Dezembro, 1979), pp. 575-588.

A presença de *Flora* nos jardins é muito frequente porque esta constituía um tema estabelecido para jardins e, neste sentido, não é mais do que parece ser; uma representação da antiga deusa das flores em contexto adequado ao seu significado. Entre as *Floras* com mais sucesso encontra-se a *Flora Farnesio* da Antiguidade, conservada no Palazzo Farnese e reproduzida em diversos cadernos de artistas e antologias<sup>52</sup>.



Fig. 3 - *Flora Farnesio*, in Girolamo Franzini, *Icones*, 1599, B8. © Warburg Institute



Fig. 4 - *Flora Farnesio*, in Rossi-Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne*, 1704, tav. LI. © Warburg Institute

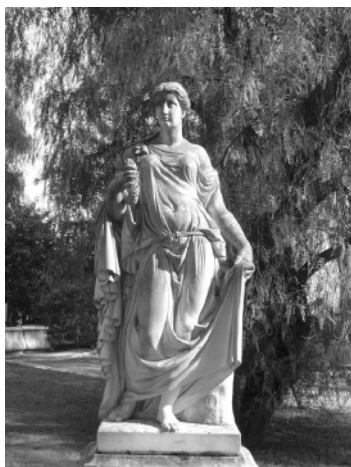


Fig. 5 - *Flora Farnesio*. Laboratório de Joaquim Machado de Castro; estátua de pedra; tamanho maior que o natural; Lisboa; Jardim do MNAA. © IPM

52 Encontramos diferentes versões de Flora reproduzidas em FRANCINI, ob. cit., B8; CAVALIERII, I-II, pl. 32; ROSSI-MAFFEI, *Raccolta di statue antiche e moderne*, 1704, tav. LI.

Nos jardins barrocos portugueses encontramos duas cópias da *Flora Farnesio*, que ostenta o atributo mais comum de Flora – a coroa de flores –, uma no jardim da Quinta Real de Caxias, outra, actualmente no jardim do Museu Nacional de Arte Antiga<sup>53</sup>.

Diferentes versões de Flora são igualmente divulgadas através dos cadernos de artistas de Cavalieri<sup>54</sup> e de Charles Le Brun<sup>55</sup> e da *Raccolta di statue antiche e moderne* de Rossi-Maffei<sup>56</sup>, contudo em nenhum deles se encontram as fontes para as restantes Floras dos jardins barrocos portugueses.

Em Queluz existem várias Floras, uma denominada *Flora Lupa* – com o cesto de frutos contra a anca –, assemelha-se a uma Pomona. Outra *Flora* encontra-se, tal como a anterior, sobre a balaustrada que fecha o Jardim Pênsil. Ou seja, acontece termos o mesmo tema iconográfico repetido numa determinada área do jardim, separadas entre elas por vários habitantes da Arcádia, como *Baco, Erecina, Ciques, Pastor, Vesta, Bible*. O que nos leva a questionar se o princípio do *decorum* foi justamente aplicado nos jardins do Palácio de Queluz. Como vimos anteriormente, este não se baseava na escolha de determinadas temáticas para o contexto dos jardins, no qual *Flora* se incluía, mas também em colocá-la em local apropriado – neste caso, um canteiro de flores, por exemplo. Não obstante, deparamo-nos com a existência de duas *Floras* num mesmo espaço e colocadas sobre a balaustrada.

As estátuas isoladas de *Pomona*, deusa dos frutos e dos jardins – como, por exemplo, a da autoria de Pietro Francavilla, anteriormente na Villa Bracci e actualmente no castelo de Windsor<sup>57</sup> – podem ser inspiradas na estátua da Antiguidade, conservada na Galeria Uffizi em Florença, que foi desenhada por vários artistas, como Cavalieri<sup>58</sup>, e divulgada através dos seus cadernos de esboços. Mas a *Pomona* que encontramos nos jardins de Queluz apresenta o atributo próprio, mas em termos compositivos não é fiel a esta escultura pois

---

53 Vide Ana Duarte RODRIGUES, ob. cit., p. 227.

54 Cf. CAVALIERI, I-II, pl. 33.

55 Cf. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms, Fr. 17.217, f. 21. Cópia do Warburg Institute.

56 Cf. ROSSI-MAFFEI, ob. cit., tav. CXXXIII.

57 Vide A. H. Scott-Elliot, "The statues by Francavilla in the Royal Collection". In *Burlington Magazine*, nº 636, vol. XCVIII, Março, 1956.

58 Cf. *Antiquarum Statuarum Urbis Romae, Primus et Secundus Liber*, Ludovico Madrucio SRE – Card. Amplissimo DIC Io Baptista de Cavalleris Authore, 1585, III-IV, fig. 54, conservado na British Library. Cópia do Warburg Institute.

apresenta um cesto de frutos sustentado pelo braço esquerdo, em vez de no regaço sustentados pela própria túnica.

A redobrada atenção obriga-nos *Pomona*, quando acompanhada de *Vertumno*, deus das Estações e seu par amoroso. Nas edições ilustradas das



Fig. 6 - *Vertumno e Pomona*, in Ovidio, *P. Ouidij Nasonis... Metamorphosis, Das is von der wunderbarlicher Verenderung der Gestalten der Menschen, Thier, und anderer Creaturen: Etwan durch den Wolgelerten M. Alberechten von Halberstat inn Reime weiss verteutsch, Jetz erstlich gebessert und mit Figuren der Fabeln geziert, durch Georg Wickram ... Epimythium, Das ist Der lustigen Fabeln .. Auszlegung, jederman kurtzweilig, womemlich aber allen liebhabern der Edeln Poesi stadtlich zu lesen Gerhardi Lorichij*; Mainz: Juo Schoeffer, 1545, fig. 45. © Warburg Institute



Fig. 7 - *Vertumno e Pomona*, in Ovidio, *Pub. Ouidij Nasonis Metamorphoseon libri XV / ex postrema Iacobi Micylji recognitione ; et recensione nova Gregoni Bersmani, cum eiusdem notationibus ; et singularum fabularum argumentis, partime veteribus, partime recentibus*. Leipzig: Imprimebat Ioannes Steinman, 1582, p. 573. © Warburg Institute



Fig. 8 - *Pomona e Vertumno*. John Cheere; grupo escultórico de chumbo; tamanho natural; Queluz; Palácio Nacional de Queluz. © IPPAR



*Metamorfoses* de Ovídio<sup>59</sup> encontramos, sistematicamente, representadas num jardim uma velha (Vertumno assim se disfarçava para se aproximar de Pomona) e uma jovem a conversarem<sup>60</sup>, gravuras estas que serviram de modelo para inúmeras pinturas e tapeçarias. No entanto, nas representações escultóricas, sobretudo as destinadas a jardins, optou-se por um grupo escultórico de um par de jovens, no qual a máscara na mão do jovem sintetiza toda a história do disfarce de Vertumno, como o bronze de Robert Le Lorrain (1666-1743), conservado no Hermitage; ou como o de Laurent Delvaux (1696-1778), conservado no Victoria & Albert Museum; ou como o da autoria de Jean Baptiste Lemoyne (1704-1778) de 1760, que apresenta Louis XV e Mdme de Pompadour como Vertumno e Pomona. Nestes casos, a primeira vez que um artista decidiu representar um episódio de maneira diferente das anteriores memórias plásticas sobre o mesmo, podemos deduzir que terá sido uma interpretação pessoal da história, estabelecendo um novo tipo para a mesma iconografia que entretanto é seguida por outros. Curiosamente John Cheere, tal como Laurent Delvaux trabalhavam no mesmo círculo londrino na feitura de escultura de jardim em bronze e em estuque, apresentando as suas composições vários pontos comuns, como a posição pedestre do jovem *Vertumno* despido; *Pomona* sedente com um panejamento a envolver-lhe as pernas acompanhada por um *putto*, que em Delvaux ainda se encontra sentado, mas em John Cheere, numa posição mais ousada, voa ligando-se ao grupo só pelo seu lado esquerdo. Infelizmente, o estado actual da investigação ainda não nos permite identificar de forma segura a fonte para estas composições.

Por outro lado, nos jardins do Palácio de Queluz, não há inconformidade em apresentar o grupo escultórico de *Vertumno* e *Pomona* ao lado do de *Melea-*

---

59 Para uma abordagem geral sobre as edições ilustradas de Ovídio vide George DUPLISS, *Essai bibliographique sur les différentes éditions des œuvres d'Ovide : ornées de planches publiées aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Paris: Vve L. Techener, 1889.

60 Cf. OVÍDIO – P. Ouidij Nasonis... *Metamorphosis, Das is von der wunderbarlicher Verenderung der Gestalten der Menschen, Thier, und anderer Creaturen: Etwan durch den Wolgelehrten M. Alberechten von Halberstat inn Reime weiss verteutsch, Jetz erstlich gebessert und mit Figuren der Fabeln gezirt, durch Georg Wickram ... Epimythium, Das ist Der lüstigen Fabeln .. Auszlegung, jederman kürztweilig, vornemlich aber allen liebhabern der Edeln Poesi städtlich zu lesen Gerhardi Lorichij*. Meinz: Juo Schoeffer, 1545, das quais algumas ilustrações foram reproduzidas em Evamarie BLATTNER, *Holzchnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545*, München: Scaneg, 1998; Pub. *Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri XV / ex postrema Iacobi Micilyii recognitione; et recensione nova Gregorii Bersmani, cum eiusdem notationibus; et singularum fabularum argumentis, partime veteribus, partime recentibus*. Lipsiae: Imprimebat Ioannes Steinman, 1582, p. 573.

gro, *Atalanta e Cupido*, que nada têm a ver com a sua história, porque nunca houve intenção de que fossem lidas como fazendo parte do mesmo ciclo de histórias.

Vénus, a deusa do amor e par de distintas divindades masculinas, protagonista de inúmeros episódios amorosos da mitologia clássica e senhora de um jardim descrito por Giovanni Boccaccio<sup>61</sup> (1313-1375), parece reunir todas as condições para presidir nos jardins de prazer. Contudo, a rara presença de Vénus nos jardins barrocos portugueses não traduz nenhuma narrativa literária, e por vezes alude ao seu significado mais antigo de deusa da fertilidade<sup>62</sup>, como a Vénus do Palácio Fronteira – de cujos seios brotava água –, em vez de evocar o amor; como quando é representada com algum dos seus pares – a título de exemplo, Vénus, Adónis e Cupido nos jardins do Palácio Queluz –, ou a beleza, como o fazem melhor as sensuais Vénus *Capiglia* e Vénus a banhar-se.

Duas esculturas de Diana do *Laboratorio* de Joaquim Machado de Castro nos jardins portugueses, uma sobre a balaustrada do jardim de buxo do Palácio de Belém e a outra no sopé da cascata da Quinta Real de Caxias, patenteiam de forma exemplar duas situações que entendemos diferenciar neste texto. Diana, deusa da caça, é, tal como Vénus, uma das deusas do Olimpo com mais sucesso na literatura. Encontramos Diana ao lado do seu irmão a vingar a ofensa feita por Níobe à sua mãe; Diana a surpreender Calisto que se deixara seduzir por Júpiter<sup>63</sup>; Diana a banhar-se com o seu séquito de ninfas e Diana a castigar Actéon, por este a ter expiado durante o banho, transformando-o no cervo que seria devorado pelos seus próprios cães<sup>64</sup>; Diana a caçar<sup>65</sup>, etc.

A *Diana* dos jardins do Palácio de Belém, apesar de se encontrar ao lado do seu irmão *Apolo*, não traduz a vingança encetada pelos dois irmãos contra Níobe, nem nenhum outro episódio narrado na literatura. Constitui, simplesmente, uma adaptação da escultura de *Diana* da Antiguidade.

---

61 Cf. BOCCACCIO – *Genealogia deorum gentilium*, Consultada a versão francesa: *La généalogie des dieux païens = Genealogia deorum gentilium. Livres XIV et XV: un manifeste pour la poésie / Giovanni Boccaccio; traduit, présenté et annoté par Yves Delègue*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2001.

62 Desde a Antiguidade que estátuas de Vénus se encontram no seio da natureza, mas com uma função religiosa, enquanto divindades tutelares de um *tholos*. Vide Georgina MASSON – *Italian gardens*, Londres: Thames and Hudson, 1966, p. 12 e ss.

63 Cf. OVÍDIO, ob. cit., Livro II (553-625).

64 Cf. OVÍDIO, ob. cit., Livro III.

65 Cf. *Diana's Hunt, Caccia di Diana, Boccaccio's First Fiction*, CASSEL, Anthony K. e KIRKHAM, Victoria, (ed. e trad.) Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1991.



Fig. 9 - *Diana e as duas ninfas*  
Joaquim Machado de Castro; 1782-1796;  
modelo de barro cozido; Lisboa; MNAA,  
inv. 97 Esc. © IPM

A *Diana* no sopé da cascata da Quinta Real de Caxias constitui um caso muito mais complexo. Neste caso, olhar para a narrativa de Ovídio é uma forma de perceber a autonomia do escultor, mesmo num período onde os escultores eram cada vez mais encorajados a seguir os poetas.

Machado de Castro possuía na sua biblioteca várias mitografias<sup>66</sup> em edições vernaculares e ilustradas, como várias edições da *Iconologia* de Cesare Ripa<sup>67</sup>, não tão interessantes para esta análise uma vez que se tratam de deuses

66 Vide Jean SEZNEC – *The Survival of the pagan gods*, Princeton: Princeton University Press, 1972.

67 Uma de 1669, já muito conhecida e utilizada, pois encontra-se conservada na Biblioteca Nacional e está assinada pelo próprio, também inclusa no inventário, como se pode ler: "Iconologia di Cesare Ripa Venetia mil e Seis Centos e Sesenta e nove / duzentos e quarenta Reis Com que Sesahé \$240 / I Tombo", in INA / TT, Inventário Orfanológico, Fl. 75v. A outra é a de 1603, primeira edição ilustrada de Cesare RIPA, *Iconologia, overo Descrittione di diverse imagini cauete dall'antichità, & di propria inuentione/trouate, & dichiarate da Cesare Ripa...; Di nuouo reuista*, Roma: Appresso Lépidio Facij., 1603, que consultámos na biblioteca do Warburg Institute. Cf. "Iconologia o Discrittioni de/ de diverse Imagine Loccate (sic) dall' Antichitta Roma mil e seis Centos e tres "duzentes e quarenta Reis Com que Sesahé \$240/ I Tombo", in INA / TT, Inventário Orfanológico, fl. 70 e 70v.

e não personificações; mas também a edição das *Metamorfoses* de Ovídio, traduzida para francês por Pierre Du Ryer (1605-1658) publicada em Paris no ano de 1660<sup>68</sup>; o livro de Cartari<sup>69</sup> de 1674; a mitografia de Giovanni Mário Vendizzotti<sup>70</sup>; a *Emblemeta* de Alciato<sup>71</sup>; e ainda um “*Livro de Representação dos Deoses e antiguidades todos de Estampas com alguma danificasam / Seis Centos Reys Com que Sesahe \$600 / I Tombo*”<sup>72</sup> (fig. 10).

Interessa-nos para analisar o conjunto da Quinta Real de Caxias as *Metamorfoses* de Ovídio na posse de Joaquim Machado de Castro, tendo em conta que as ilustrações diferem bastante de umas edições para outras.

O momento em que Diana se encontra no banho rodeada de ninfas e é surpreendida por Actéon é traduzido nas edições ilustradas das *Metamorfoses* de Ovídio com três figuras femininas despidas dentro de um tanque quadrado das quais se aproxima um ser com corpo de homem e cabeça de cervo<sup>73</sup>.

---

68 Cf. “Obras de Ovide Paris mil e seis centos e sesenta, quinhentos Reis Com que Sesahe \$500 / I Tombo”, in IAN/TT, Inventário Orfanológico, fl. 85v. A edição de 1660 existe na Bibliothèque Nationale de France, mas dado que não nos foi possível consultá-la até à presente data, e não existe na British Library, nem na biblioteca do Warburg Institute, recorremos à edição existente neste último: *Les Metamorphoses d'Ovide, traduites en François, par Mr. Du Ryer, De l'Academie Française avec de Nouvelles Explications à la fin de chaque Fable. Enrichies de Figures en taille douce, A la Haye: Chez P. Gosse & J. Neaulme, 1728.*

69 Cf. “*Imagine delli Ley de Gl'Antichi de Vincenzo Cartari Riggiano /Riggiano Veniza mil e Seis Centos e Setenta e quatro. Duzentos Reys Com que Sesahe \$200/I Tombo*”, in IAN/TT, Inventário Orfanológico, fl. 70v. e 71. Consultámos a exacta edição biblioteca do Warburg Institute: Vincenzo CARTARI – *Imagini delli dei de gl'antichi di Vincenzo Cartari Reggiano: Ridotte da capo à piedi alle loro reali, & non più per l'adietro osseruate simiglianze. Cauate da'marmi, bronzi, medaglie, gioie, & altre memorie antiche...da Lorenzo Pignoria Padoano / Aggiunteui le annotationi del medesimo sopra tutta l'opera, & vn Discorso intorno le deità dell'Indie orientali, & occidentali...Con le allegorie sopra le imagini di Cesare Malfatti Padoano, migliorate, & accresciute nouamente. Et vn Catalogo di cento più famosi dei della gentilità. Con l'aggiunta d'vn'altro Catalogo de'gl'autori antichi, & moderni, che hanno trattato questa materia, ordinato, & raccolto dal medesimo Pignoria, che hà accresciute le annotationi, & aggiunte molte imagini. Venetia: Appresso Nicolò Pezzana, 1674.*

70 Cf. “*Conta Ravola e Morali de Antichi Greci e Latini por Medizati /Vedizote Venezia mil e quinhentos e Setenta e cinco. Trezentos Reis Com que Sesahe \$300/I Tombo*”, in IAN/TT, Inventário Orfanológico, fl. 75 e 75v. Trata-se deste livro: Giovanni Mário Vendizzotti, *Cento favole morali de i piu illustri antichi, & moderni autori greci, & latini /scielte, & trattate in varie maniere di versi volgari da Gio. Mário Verdizotti. Nellequali, oltre l'ornamento di varie e belle figure, si contengono molti precetti pertinenti alla prudenza della vita virtuosa & civile: com la tavola di ciascuna favola*, Venetia: Appresso Giordano Ziletti, 1577.

71 Cf. “*Emblemas e Alciato Nigera mil e Seis Centos e quinze. Duzentos e quarenta Reis Com que Sesahe \$200/I Tombo*”, in IAN/TT, Inventário Orfanológico, fl. 75v. Edição, até à data, não encontrada.

72 Cf. IAN/TT, Inventário Orfanológico, fl. 76.

73 Como nesta edição em italiano destinada ao uso de artistas, OVÍDIO – *Del Metamorphoseo Abbreviato, con la Rinovatione, d'alcune stanze, libro Decimoquinto, con figurato*, Lione, 1559, p. 54, fig. 42.



Fig. 10 – *Diana*, in Cartari, *Imagini dei de Gl' Antichi di Vincenzo Cartari Reggiano*. Veneza: Appresso Nicolo Pezzana, 1674, p. 53.  
© Warburg Institute

O segundo momento da história, quando *Actéon*, já transformado em cervo, é atacado pelos seus próprios cães é o mais comum nas edições ilustradas de Ovídio<sup>74</sup> – e em Alciato é utilizada como o emblema 52 “Contra os que protegem assassinos”<sup>75</sup> –, não obstante o momento da metamorfose – quando *Diana* despida no banho com as ninfas acusa *Actéon* e neste, ainda com forma humana, já se vêm hastes de cervo – também se encontrar representado<sup>76</sup>.

74 Cf. Pub. Ovidii Nasonis *Metamorphoseon libri XV* / ..., ob. cit., 1582, p. 127; e o livro só com imagens e legendas, destinado ao uso de artistas de Antonio TEMPESTA, *Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum libri quindecim, aeneis formis ab Antonio Tempesta Florentino incisi, et in pictorum, antiquitatisque studiosorum gratiam nunc primum exquisitissimis sumptibus a Petro de Iode Antverpiano in lucem editi*, liv. III. [Antuérpia]: Petrus de Iode excudit, 1606, fl. 25.

75 In Andrea ALCIATI – *Emblematum Liber*, nº 52.

76 Cf. Antonio TEMPESTA, ob. cit., fl. 198.



Fig. 11 - *Actéon transformado em cervo por Diana*, in Ovidio, *Metamorphoses*. Lyon, 1559, p. 54. © Warburg Institute



Fig. 12 - *Diana e Actéon*, in Ovidio, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux / imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté et dediez à monseigneur le dauphin*. Amsterdam : Chez Abraham Wolfgang, 1679, p. 62. © Warburg Institute

O conjunto escultórico da cascata da Quinta Real de Caxias inclui estas duas cenas, mas de forma alguma se pode afirmar que Joaquim Machado de Castro se terá inspirado nas composições apresentadas nestes livros. Mesmo da edição utilizada por Machado de Castro, que inclui imagens completamente diferentes, só reconhecemos *Actéon* agachado nuns montes com corpo de homem e cabeça de cervo, como o modelo para o da Quinta Real de Caxias.



Fig. 13 - *Actéon*, in Ovidio, *Les Metamorphoses d'Ovide, traduites en François, par Mr. Du Ryer, De l'Academie Française. Avec de Nouvelles explications à la fin de chaque fable*, tomo I. Haye: Chez P. Gosse & J. Neaulme, 1728, fig. 33. © Warburg Institute



Fig. 14 - *Actéon*, *Laboratório* de Joaquim Machado de Castro; 1782-1796; estátua de barro cozido policromado; tamanho maior que o natural; Caxias; Quinta Real de Caxias. © DGEMN



Fig. 15 - *Fonte de Diana e Actéon*. Tommaso Solari, Paolo Persico, Pietro Solari e Angelo Brunelli e Andrea Violani; 1785-1789; grupo escultórico de pedra; tamanho maior do que o natural; Caserta; Reggia di Caserta. © Fotografia do autor

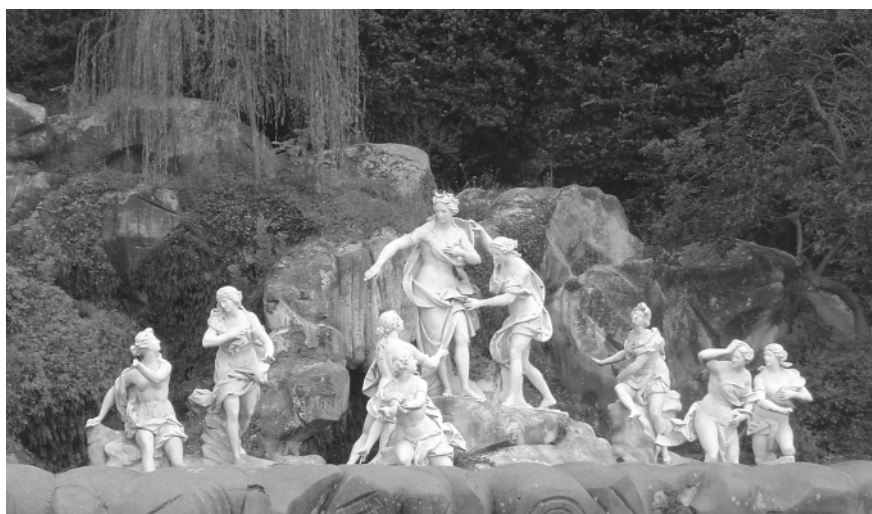


Fig. 16 - *Diana e as ninfas*. Tommaso Solari, Paolo Persico, Pietro Solari e Angelo Brunelli e Andrea Violani; 1785-1789; grupo escultórico de pedra; tamanho maior do que o natural; Caserta; Reggia di Caserta. © Fotografia do autor

Nem copiará tão pouco o conjunto escultórico do Palazzo Reale di Caserta, como já foi apontado, porque ainda que se trate da mesma temática representada na base de uma cascata e estejamos, em ambos os casos, perante *talking statues*, a composição de Machado de Castro difere completamente da que se encontra na Reggia di Caserta, não sendo de descartar que Machado de Castro tenha tido conhecimento através de algum viajante ou livro de viagens. Em Caxias, as esculturas adaptam-se perfeitamente ao local a que se destinavam, o que constituía de facto o principal desafio para o artista: encontrar soluções compositivas e plásticas.

Visitámos jardins, dos quais uma suave fragrância de flores de açafreão se desprendia, guardados por Príapo, que trazia tomilho e louro selvagem das altas montanhas para plantar as suas sementes em torno das suas casas<sup>77</sup>. O exemplar da estátua de Príapo visível sobre a balaustrada que contorna o jardim Pênsil do Palácio de Queluz também não traduz esta narrativa. A presença de estátuas de *Priapo* na natureza data da Antiga Grécia quando ainda detinha uma função religiosa e os montes do Peloponeso eram locais privilegiados para acolher divindades tutelares da fertilidade e da caça. A sua presença na natureza, ainda que artificial, continua acesa nos jardins italianos e franceses, mas não em Portugal.

Pan também não é muito frequente nos nossos jardins e os exemplares que temos, sejam considerados Pans ou faunos, como em Caxias, têm sempre uma expressão menos agressiva do que a das esculturas de Pan e Olimpo da Antiguidade que lhe serviram de exemplo e divulgadas através de ilustrações<sup>78</sup>. As composições mais comuns de Pan são aquelas em que este se faz acompanhar por Olimpo, como já referimos, por Cupido<sup>79</sup>, por Apolo, por Syrinx ou

---

77 Cf. VIRGÍLIO – *Georgics*, liv. IV, pp. 203 e 205 e 207.

78 *Pan e Olimpo* in António LAFRERI – *Speculum Romanae magnificentiae*, 1573-1577. Cópia do Warburg Institute realizada a partir da edição fac-simile da Chicago University; CAVALIERII, ob. cit., I-II, p. 22; FRANCINI, ob. cit., pl. AA4; e ROSSI-MAFFEI, ob. cit., tav. LXIV.

79 Apesar de apresentarem composições todas diferentes entre si, o tipo iconográfico de várias edições de Cartari é sempre o mesmo: Pan e Cupido. Cf. Vincenzo CARTARI – *Le immagini de i dei de gli antichi : nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla religione de gli antichi / raccolte dal sig. Vincenzo Cartari, con la loro espositione, & con bellissime & accommodate figure nouamente ristampate : et con esservi citati i luoghi de gli autori stessi, di donde molte cose sono state cavate, con molta diligetia riviste, & corrette*. Lione : Bartholomeo Honorati, 1581; *Le vere e nove immagini de gli dei dell' antichi di Vincenzo Cartari Reggiano : Ridotte da capo a piedi in questa nouissima impressione alle loro reali, & non piu per l'adietro ossuerate simiglianze. Cauate da' marmi, bronzi, medaglie, gioie, & altre memorie antiche; con esquisito studio, & particolare diligenza da Lorenzo Pignoria*



outras ninfas, ou por Pitys<sup>80</sup>, ao contrário dos poucos exemplares existentes nos jardins portugueses, em que surge isolado. A sua imagem é, propriamente, utilizada por Alciato<sup>81</sup> para o emblema 98 que representa a Natureza.

Entre as divindades relacionadas com o universo aquático da mãe natureza, Neptuno, deus do mar, ocupa um lugar proeminente. Filho de Saturno, e irmão de Plutão e Júpiter – com quem dividia o governo do mundo, ficando os Céus para Júpiter e o submundo para Plutão –, o deus dos mares e o seu casamento com Anfitrite e os filhos por eles gerados – Tritões e bestas – nunca ganhou a atenção na literatura reclamada por Júpiter; com os seus romances com belas donzelas e descendência de heróis. Contudo, fora um dos deuses mais venerados durante a Antiguidade clássica, com vários templos nas proximidades do mar; como o do istmo de Corinto, no qual a sua estátua se encontrava perto da de Anfitrite.

Se na pintura, Júpiter ofuscou qualquer dos seus outros irmãos, na escultura decorativa de fontes e lagos nenhuma outra divindade teve tanto sucesso quanto Neptuno. Desde a fonte pública com o *Neptuno* da autoria de Bartolomeo Ammannati (1511-1592) na Piazza della Signoria em Florença, realizada entre 1563 e 1565, que evocava o poder da República de Florença sobre os mares, que a associação da figura de *Neptuno* a uma fonte ficou estabelecida – de que são exemplos a Fonte do Neptuno (1576), segundo desenho de Giacomo della Porta, na Piazza Navona em Roma e a de Joaquim Machado de Castro (1771) para o Largo do Loreto, hoje, no Largo da Estefânia –, tendo invadido depois domínios privados – como, por exemplo, a Fonte do Neptuno nos jardins Boboli, em Florença.

Nos jardins das quintas e palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal, encontramos desde simples fontes com espaldar a que se faz alusão a Neptuno através de uma inscrição, como no caso da fonte (1612) nos jardins da Casa do Arrabalde, perto de Ponte de Lima, até fontes monumentais com uma

---

*Padovano... Con le allegorie sopra le imagini di Cesare Malfatti Padouano, migliorate, & accresciute nouamente. Et un catalogo del medesimo di cento piu famosi dei della gentilità. Il tutto ridotto a somma prefessione, come si può facilmente vedere nella prefatione al lettore.* Padoua: P.P.Tozzi, 1615, p. 458; e CARTARI, ob. cit., 1674, 250.

80 In Achille BOCCHI, *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quasserio Ludebat, libri quinque*, Bononiae: Apud Societatem Typographiae Bononiensis, 1574.

81 Cf. Andrea ALCIATI, *Emblematum Liber*, nº 98.



Fig. 17 - *Neptuno*.  
Stoldo Lorenzi; 1565-1568; estátua de bronze;  
tamanho maior do que o natural; Florença; Jardins  
Boboli; por trás do Palazzo Pitti. © Fotografia do autor



Fig. 18 - *Neptuno*  
Modelo de Joaquim Machado de Castro; 1771; executada em  
Itália; estátua de pedra; tamanho maior do que o natural;  
Lisboa; Praça do Saldanha. © Fotografia do autor



Fig. 19 - *Neptuno*  
Stoldo Lorenzi; 1565-1568; estátua de bronze;  
tamanho maior do que o natural; Florença; Jardins  
Boboli; por trás do Palazzo Pitti. © Fotografia do autor



Fig. 20 - *Neptuno*  
John Cheere; grupo escultórico de chumbo; tamanho natural;  
Queluz; Palácio Nacional de Queluz; Jardim Pênsil.  
© IPPAR

estátua de vulto perfeito de Neptuno da autoria de Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata<sup>82</sup>, actualmente nos jardins do Palácio de Queluz. De Norte a Sul do nosso país encontramos representações de maior ou menor qualidade em fontes e lagos dos jardins das quintas e palácios dos séculos XVII e XVIII, como o *Neptuno* ao centro do lago na Quinta do Carmo em Estremoz ou o *Neptuno* ao centro sobre o espaldar de um tanque da Quinta do Assade em Braga.

Ainda mais abundante é a presença de Tritões e pequenos Tritões enquanto figuras principais ou secundárias da composição de fontes, lagos e espaldares de tanques. Muitas vezes esculturas fontenárias, concorrem com golfinhos ou cães de água – mais invulgarmente, como no Lago dos SS nos jardins do Palácio Fronteira –, na função de bica destas estruturas. Apesar do *putto* sobre golfinho ser um tipo iconográfico bastante comum, que já aparece em moedas de prata do século V a.C. e em mosaicos de Delos, e portanto, familiar das memórias visuais de qualquer artista, o *putto* sobre um golfinho dos jardins do palácio Fronteira pode vir do livro de Cartari<sup>83</sup>, apesar de apresentar uma torção diferente.

As imagens dos próprios deuses, entre outras, são também utilizadas para traduzir conceitos. Através das *imprese*<sup>84</sup> – relação entre imagem e palavra – *Flora* passa a representar a Primavera e *Ceres* o Verão, por exemplo. Procurámos em várias edições ilustradas de Ripa<sup>85</sup>, Alciato<sup>86</sup>, fontes para as personificações relacionadas com o ciclo da natureza encontradas nos nossos jardins barrocos, como o rio Nilo reclinado numa gruta na Quinta do marquês em Oeiras, ou como, por exemplo, o rio de pé na gruta na Tapada das Necessidades, sem sucesso. Desde que Bramante colocou no centro do Belvedere dois enormes homens de mármore, duas muito antigas fontes, que *rios* passaram a ser encomendados para outras *ville* que se queriam émulas do jardim do papa.

---

82 Vide Angela DELAFORCE, Jennifer MONTAGU, Paulo Varela GOMES e Miguel SOROMENHO, "Uma fonte de Gianlorenzo Bernini e Ercole Ferrata em Portugal". In *Revista Património – Estudos*, nº5, Lisboa: IPPAR, 2003.

83 Cf. Vincenzo CARTARI, ob. cit., 1615, p. 534.

84 Vide Mario PRAZ – *Studies in seventeenth-century imagery*, Londres: The Warburg Institute, 1939-1947.

85 Cf. Cesare RIPA – *Iconologia*, Roma: Appresso Lépidio Faeij, 1603; *Iconologie, ou explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures...Moralisées par Baudoin*, Paris: Chez Mathieu Guillemt, 1644.

86 Cf. ALCIATO – *Emblemata*, Lyons, 1550. Trad. Por Betty I. Knott, intr: De John Manning.

Os deuses rios ganharam, assim, uma nova vida, como partes elegantes da composição escultórica dos jardins, actuando como símbolos de rios locais mais do que como os grandes rios do mito e da história, ainda que muitas vezes o rio Nilo e o Tibre sejam os mais comuns. E passamos a encontrar deuses rios em Fontainebleau, em França, no palácio de Greenwich, em Inglaterra, no qual a figura do rio se associa a uma gruta, tal como no Palácio do marquês de Pombal em Oeiras. Pela segunda metade do século XVII, os deuses rios tornaram-se um cliché dos jardins barrocos. Geralmente localizam-se perto da água porque surgem como a fonte da mesma. Diferentemente das esculturas de *Neptuno*, de pleno vulto e observadas por todos os lados, as estátuas de *rios* encontram-se geralmente inseridas em grutas. A distinção principal entre as divindades representadas nos locais centrais, não é um problema de função, mas de composição e de iconografia. Um cenário de água num espaço aberto obrigava a uma composição de maior dimensão e que se pudesse ver de todos lados, que fosse interessante ver de todos os lados, por isso os grupos com Neptuno adequam-se melhor; até porque geralmente os rios são representados em posição reclinada, enquanto Neptuno de pé com o seu tridente, parece dominar o cenário.

As *Quatro Estações* encontram-se várias vezes representadas nos nossos jardins – na quinta do marquês de Pombal em Oeiras, na Quinta Real de Caxias, no Palácio de Queluz, no Paço Episcopal de Castelo Branco, só para mencionar alguns exemplos –, exigindo diferentes tipos de leitura iconográfica. Por vezes, encontram-se representadas apenas duas das estações – como o *Verão* e a *Primavera* colocadas em nichos no pátio do Palácio das Laranjeiras – ou só uma das estações isolada, como a Fonte da Primavera da Quinta de Canas.

As Quatro Estações relacionam-se obviamente com o ciclo da natureza e, na maioria dos casos, a sua presença nos jardins barrocos justifica-se com a aplicação do princípio do *decorum*. Mas, o caso dos jardins do Paço Episcopal de Castelo Branco, quando a leitura se cruza com os quatro elementos e as quatro partes do mundo<sup>87</sup>, a probabilidade para ter existido um programa iconográfico aumenta.

---

87 Vide Maria João Lynce Costa Pais de FREITAS – *Iconografia da memória na azulejaria do século XVIII: quatro estações, quatro elementos, quatro partes do mundo*, dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à FCSH/UNL, Lisboa, 1994.

As *acções* e *actitudes* com que as esculturas de jardim eram representadas e os atributos, geralmente retirados das mitografias, qualquer destes factores essenciais para a sua futura identificação, encontrava-se totalmente a cargo dos artistas. A encomenda de modelos de John Cheere é bastante elucidativa a este respeito, pois só foram escolhidas as temáticas mediante uma lista de possíveis modelos, desprovida de quaisquer instruções quanto à composição, aos atributos, aos gestos e aos detalhes decorativos.

Conclui-se que havia um grande grau de liberdade para os artistas abordarem temas mitológicos. A questão coloca-se de forma diferente do que antes se supusera: não há programa no sentido de que o encomendante ou o artista andaram com a *Eneida*<sup>88</sup> ou *A Ilíada* de Homero na mão e o quiseram ver traduzido nos seus jardins, mas existe uma espécie de temáticas próprias para colocar no jardim explanadas em vários tratados desde o século XVI e na posse, ou conhecidos, de artistas, encomendantes e público cultivado.

Inquirir vários episódios biográficos destas divindades é um exercício que, não obstante ser muito interessante, não é o local próprio para procurar a fonte para a iconografia destes deuses no contexto dos jardins das quintas e palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal, e poderia adiantar que no resto da Europa, com raríssimas excepções. Não há provas de que os encomendantes quando compravam estátuas de deuses relacionados com o ciclo da natureza para os seus jardins quisessem traduzir textos da Antiguidade Clássica. Não se encontram aqui porque o encomendante previu dar um significado particular ao seu jardim, nem porque fazem parte de um programa que incluísse estas personificações e estas representações de deuses, mas *tout court*, porque são as temáticas adequadas ao local, obedecem ao princípio do *decorum*. O encomendante desejava que as esculturas divertissem, embelezassem e enriquecessem o local a que se destinavam. O que era melhor conseguido com belas imagens de homens e mulheres do que com imagens com subtis alusões literárias. E a tida como melhor fonte de inspiração para a criação

---

88 A título de exemplo, Malcolm Kelsall desmonta a interpretação dos jardins de Stourhead como tradução da *Eneida*. Vide Malcolm KELSALL, "The Iconography of Stourhead". In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Volume 46, 1983, pp. 133-143.

de belas estátuas mitológicas era, para além das edições ilustradas das mitografias, a memória da Antiguidade, divulgada por desenhos, gravuras, cópias em gesso das esculturas da Antiguidade.