



ANA DUARTE RODRIGUES

Elites, estratégias e especificidades da encomenda de escultura de jardim em Portugal (1670-1800)

Análise Social, 207, XLVIII (2.º), 2013

ISSN ONLINE 2182-2999

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Av. Professor Aníbal de Bettencourt, 9
1600-189 Lisboa Portugal — analise.social@ics.ul.pt



Análise Social, 207, XLVIII (2.º), 2013, 368-394

Elites, estratégias e especificidades da encomenda de escultura de jardim em Portugal (1670-1800). Este artigo aborda a questão da encomenda da escultura de jardim para quintas e palácios em Portugal entre 1670 e 1800. A sua atualização face aos modelos internacionais conduziu a nossa investigação até às circunstâncias e especificidades da encomenda levada a cabo pelos diferentes grupos sociais e nos diferentes contextos espaço-temporais. Neste artigo apresentaremos os resultados do inquérito dirigido aos encomendantes, no sentido de apurar a que grupos sociais pertenciam, as suas estratégias, e como estes foram variando ao longo da baliza cronológica proposta. Palavras-chave: encomenda; encomendantes; elites; escultura de jardim.

Elites, strategies and specificities of garden sculpture commission in Portugal (1670-1800). This article addresses the question of garden sculpture commission for villas and palaces in Portugal between 1670 and 1800. Its actualization towards international models has conducted my research beyond the circumstances and specificities around the commission made by the different social groups and in the various space and time context. In this article I present the results of the inquiry directed to the patrons seeking to see to which social groups they belonged to, their strategies, and how they have changed during that period of time.

Keywords: commission; patrons; elites; garden sculpture.

Ana Duarte Rodrigues » ana.duarte.rodrigues@fcsh.unl.pt
» FCSH-UNL.

ANA DUARTE RODRIGUES

Elites, estratégias e especificidades da encomenda de escultura de jardim em Portugal (1670-1800)

INTRODUÇÃO

Na Idade Moderna a escultura de jardim emerge como uma tipologia escultórica de pleno direito, que se define pelo *locus* onde se encontra – o jardim na sua aceção lata, pois sob esta denominação incluímos as esculturas que se encontram nos jardins de buxo, nos parques, nos pátios, nos terraços, e até nas fachadas voltadas para o jardim (Symes, 1999). Para além do *locus*, ou por causa do *locus*, as esculturas de jardim consubstanciam em si mesmas determinadas especificidades que advêm da sua localização e função, reconhecendo-se materiais privilegiados como o chumbo e técnicas específicas como nas esculturas fontenárias, cujo corpo é atravessado por tubos por onde circula a água que sai depois num jacto de água ou repuxo. Para além das características materiais e técnicas, nesta família de esculturas também se reconhece a preferência por determinados temas iconográficos adequados ao contexto, a saber: a deusa das flores (Flora), a deusa dos jardins (Pomona), o deus dos jardins (Vertumno), a deusa da agricultura (Ceres), o deus do vinho (Baco), o deus dos mares (Neptuno), as Quatro Estações, entre outros (Rodrigues, 2007).

A escultura de jardim em Portugal vive um período áureo com início no pós-Restauração (década de 70 do século xvii) e que se prolonga até cerca de 1800 (Rodrigues, 2011b; Rodrigues, 2013). Durante o Renascimento italiano, a escultura de jardim conheceu grandes desenvolvimentos e foi palco de diversos ensaios, mas com pouca consequência no jardim português, que, no século xvi, ainda se encontrava muito preso à influência árabe e mediterrânica. Contudo, no período pós-Restauração, tudo muda. Em termos internacionais, a gigantesca obra do rei absoluto francês Luís xiv (1638-1715) levada a cabo nos jardins de Versailles com início em 1669 passava a constituir o principal modelo para as casas reais europeias, sendo uma mesma linguagem

utilizada desde Portugal à Rússia de Peterhof. Quase simultaneamente, em termos nacionais, o aparecimento desta novel composição arquétipo de jardim com esculturas coincide com a instauração da dinastia de Bragança depois da Guerra da Aclamação (1640-1668) e restauração da autonomia perdida em 1580, delineando-se um novo xadrez político no qual a escultura de jardim desempenhou um papel importante com a crescente necessidade de afirmação e representação das novas Casas.

A obra de arte na Idade Moderna parte da encomenda, ou seja, do encomendante. Ao contrário da criação artística contemporânea, na qual a obra nasce da vontade espontânea do artista (sem que tenha de haver destino algum para a obra), durante a Idade Moderna a obra nasce da iniciativa do encomendante e tendo em vista um determinado objetivo. Com vista à caracterização da encomenda de escultura de jardim em Portugal entre 1670 e 1800, impunha-se responder às seguintes questões: Será que os encomendantes de escultura de jardim coincidiam com os principais encomendantes como a Casa Real, as ordens religiosas, a alta nobreza e altos funcionários da corte, por serem os grupos sociais com mais recursos económico-financeiros? Entre 1670 e 1800 foram sempre os mesmos grupos sociais a liderar a encomenda da escultura de jardim? Durante esse período e por todo o país a escultura encomendada e as circunstâncias da encomenda foram idênticas, ou há especificidades que importa ressaltar? Porque é que na escultura de jardim os encomendantes parecem ter partilhado o gosto internacional, mas não o seguiram na pintura a fresco (em Portugal substituída por azulejo) nem nas imagens devocionais [lembremo-nos de que só em Portugal, Espanha e Brasil se encomendam esculturas como imagens devocionais, enquanto no resto da Europa se trata de pinturas (Oliveira, 2000, pp. 247-258)]?

No sentido de responder a estas questões deparámo-nos com alguns problemas metodológicos. Em primeiro lugar, a falta de biografias de figuras importantes da nobreza e do clero dos séculos XVII e XVIII, colmatada parcialmente com a investigação arquivística revelada em Rodrigues (2011b, pp. 69-206). Em segundo lugar, debatemo-nos com a falta de sistematização, a qual só será possível quando a quantidade de factos conhecidos permitir traduzir em números o que agora só podemos indiciar a partir da recolha de informação dispersa. Em suma, assumimos os trâmites empíricos seguidos para apresentar padrões de encomenda da escultura de jardim em Portugal.

ESTADO DA ARTE

O estudo da encomenda no sentido das relações entre os vários mecenas e encomendantes e a arte teve um grande impulso na década de 80 do século XX com o

trabalho seminal de Haskell (1980), *Patrons and Painters*, ganhando novo fôlego com obras sobre a encomenda e a política de mecenato de corte como as de Asch e Birke (1991). Anteriormente, já outros autores como Baxandall (1972) tinham abordado a questão da encomenda sob o ponto de vista do controlo exercido pelos encomendantes sobre os artistas desde o que estava estipulado nos contratos até ao acompanhamento da obra durante a sua execução.

Contudo, o texto de Haskell é o primeiro estudo aprofundado sobre as relações da arte italiana com a sociedade no período Barroco, versando temas que têm interessado a sociologia da arte como a concorrência entre as cidades italianas, e sobretudo entre as famílias mais poderosas de cada uma das cidades, caracterizando os encomendantes como sendo muito competitivos, ansiosos por passar para o exterior o nível da sua riqueza e poder e desejosos de causar desconforto nos seus rivais.¹ Toda a investigação realizada até à presente data confirma que uma dinâmica semelhante se terá verificado na encomenda da escultura de jardim em estudo.

Na historiografia da arte portuguesa o papel do encomendante tem sido alvo de alguns estudos, mas nunca é colocado em relação com os outros encomendantes, ou seja, nas monografias geralmente dedica-se um capítulo ao mecenas, de que são exemplos os trabalhos de investigação como a dissertação de mestrado de Santos (1996) sobre *A Igreja de S. Francisco de Paula: o Encomendante, os Artistas e a Obra*, a de Maurício (2000) sobre *O Mecenato de D. Diogo de Sousa, Arcebispo de Braga (1505-1532)*, a de Silva (2003) sobre as coleções de D. João IV e o seu papel enquanto encomendante, a de Pinto (2006) sobre *O Mecenato da Infanta D. Maria de Portugal, 1521-1577*, de Barradas (2007) sobre a obra mecenática de D. Afonso, 4.º conde de Ourém, os livros sobre *O Cardeal-Patriarca D. José de Mendôça e a Encomenda de Obras*

1 Estruturado por regiões, o livro aborda em primeiro lugar a encomenda artística em Roma, onde não sendo os únicos encomendantes, à medida que o século XVII avança, o papa e os seus sobrinhos vão conquistando a primazia na riqueza e poder passando a liderar o gosto artístico. Para além destes, o autor identifica como principais encomendantes as Ordens da Contra-Reforma – os Oratorianos, os Jesuítas, os Teatinos, os Capuchinhos; as comunidades estrangeiras como os Florentinos, os Lombardos que competiam entre eles na edificação de magníficos templos, e os grandes cardinais que encomendavam para as igrejas de que eram titulares, para os seus palácios de família, e templos funerários.

Depois de uma segunda parte sobre a dispersão da encomenda, o livro retoma o tom regional abordando a questão da encomenda numa das cidades mais cosmopolitas da Europa – Veneza –, onde nitidamente as elites que lideram a encomenda artística eram diferentes. A história da encomenda artística veneziana no século XVIII é, sem dúvida, a história de várias forças que moldaram os gostos aristocráticos em diferentes períodos (Haskell, p. 247), incidindo este estudo sobre o papel ativo de reconhecida probidade dos antiquários, editores e colecionadores como Francesco Algarotti.

Artísticas (1780-1808) de Mendóça (1999) e ainda a obra de Neves (2004) sobre *D. Brites de Lara e Meneses (1560-1648): Mecenas e Benemérita Aveirense*. Ainda neste âmbito, Moreira (1991) estuda a importância da encomenda régia para o aparecimento e maturação do Renascimento em Portugal. A encomenda feita por um grupo também mereceu a atenção da historiografia na obra de Cardona (2004) sobre a atividade mecénica das confrarias nas matrizes do Vale do Lima nos séculos XVII a XIX. Sob uma perspetiva diferente, já com enfoque não no indivíduo, mas nas circunstâncias da encomenda, são de referir os estudos sobre as encomendas de porcelana chinesa da autoria de Sousa (1964), Matos (1993), Leite (1986) e de Nascimento (1990).

Este artigo propõe uma alternativa às abordagens anteriores centradas no indivíduo, e retoma perspetivas para testar hipóteses lançadas no trabalho seminal de Haskell (1980), dando atenção à influência das dinâmicas de grupo entre os encomendantes, distinguindo a proeminência de diferentes grupos sociais na liderança da encomenda de escultura de jardim ao longo deste período cronológico, indagando em que medida a influência dos grupos sociais no topo da hierarquia é afetada pelos modelos internacionais e, por outro lado, afeta o gosto dos grupos sociais em ascensão.

A ENCOMENDA DOS GRANDES E AS ESTRATÉGIAS DE PODER

Para o aparecimento de um grupo de encomendantes de escultura de jardim em meados do século XVII, foram determinantes as circunstâncias históricas vividas em Portugal no mesmo período em que a escultura de jardim em termos internacionais recebia um impulso inigualável com a criação dos jardins do *roi-soleil*. Com a Guerra da Restauração, operaram-se grandes mudanças no interior da nobreza com o favorecimento dos que apoiaram a causa nacional e o desprestígio dos pró-Filipes. Neste contexto político particular, a nobreza portuguesa movimentava-se estrategicamente no sentido de ficar o mais possível perto do rei e dos privilégios que daí advinham, e na luta pelo estatuto da Casa, a ostentação das suas quintas e palácios como locais verdadeiramente principescos desempenhava um papel fundamental.

Ao contrário dos outros países onde a Casa Real dá o exemplo e a corte segue os seus gostos e modas, no período pós-Restauração em Portugal, relativamente à encomenda da escultura de jardim, acontece o contrário.² D. João IV

2 O papel dos monarcas portugueses e restantes membros da família real do Renascimento na liderança do mecenato e colecionismo está comprovado para variados tipos de objetos artísticos. No entanto, até à data, não há conhecimento de jardins de referência criados por D. João IV ou D. Pedro II, nem de obras de vulto realizadas por sua ordem nos jardins →

ao subir ao trono herdara os jardins, e a incumbência de os manter, do Paço da Ribeira (Senos, 2002; Martinho, 2009), do Paço de Alcântara³ (Freitas, 1946), do Paço de Salvaterra (Correia e Guedes, 1989) e do Paço de Vila Viçosa⁴ (Espanca, 1958; Carita, 1980 e Cadornega, 1985), mas desconhecem-se encomendas significativas de escultura de jardim. Também é preciso notar que nem toda a encomenda de fontes é escultura de jardim. Por exemplo, a Fonte do Apolo (1652) do Terreiro do Paço insere-se na categoria de escultura pública e não de escultura de jardim, tal como muito mais tarde a Fonte do Neptuno frente à Igreja do Loreto. Assim, no estado atual do conhecimento, as poucas iniciativas conhecidas de D. João IV (Cunha e Costa, 2006) relativamente a jardins são a compra de uma escultura na Holanda para oferecer ao conde de Castelo Melhor e a criação de um jardim botânico no Palácio de Xabregas.⁵

dos palácios que herdaram. Não se encontram entre nós as coleções de pintura de grandes mestres (Silva, 2003, p. 85), e acrescentamos nós, nem de coleções de escultura da Antiguidade romana ou do Renascimento italiano. Isso acontece em seiscentos por iniciativa dos Grandes.

3 O paço e jardins de Alcântara pertenceram ao italiano Rovelasco que os perdera a favor da Coroa em 1580 devido a dívidas. Chegam-nos notícias de esculturas nestes jardins, mas dificilmente se consegue assegurar a data da sua encomenda. Terão existido importantes melhoramentos no tempo de Filipe III (Jordão, 1946, p. 10); conhecem-se os nomes dos jardineiros do tempo de D. João IV e D. Afonso VI – Gonçalo João e Manuel Gonçalves, o que indicia que eram cuidados, tal como no tempo de D. João V ou não haveria um “Regimento das pessoas a cujo cargo estão as hortas dos meus paços, e quinta de Alcantara” (Jordão, 1946, p. 12). Deveria ter existido aqui uma estátua de uma ninfa que dera o nome à Quinta da Ninfa, tal como a estátua de Vénus deu o nome ao Jardim de Vénus no Palácio Fronteira (mas desconhece-se quem a terá comprado). Por outro lado, quanto à estátua de um Fauno, colocada pouco antes de 1844 no centro do pequeno Lago da Horta ajardinada (Jordão, 1946, pp. 20-25), e desconhecendo-se qualquer outra documentação, não é possível datá-la.

4 Nas variadas descrições dos jardins do Paço de Vila Viçosa entre 1537 e 1683 publicadas por Carita (1980, pp. 128-129) descrevem-se uns jardins belos de cariz mediterrânico típicos do século XVI, onde a menção de esculturas é esparsa. Só na descrição das festas de 1633 realizadas por Diogo Ferreira Figueiroa se menciona uns jogos de água, provavelmente de uma escultura de Neptuno, mas sem se perceber exatamente se é disso que se trata (“[...] do meio do qual para varias partes, pelos olhos boca e orelhas esta lançando copiozos canos de água e feo trôbeta de Neptuno[...]”, *in* Carita, p. 128). A descrição de Frei Manuel Calado (1648) parece voltar a referir-se a estes jogos de água na expressão “tem alli hum lago de agua com engenhos para isso feitos” (Carita, p. 129). E, finalmente, em 1683 António Cadornega fala de umas esculturas de pedra que, pela descrição, seriam de desenho não-clássico, pois se fossem de estilo clássico não pareceriam “bizarras” à cultura visual de um homem do século XVII: “Não havia flor cheirosa que ali se não achasse, com fontes de muitas bicas saídas pelas bocas de figuras de pedra jaspe, feitas com bizarra arte” (Cadornega, 1683, publicado em 1985, p. 88).

5 Cf. “Em Portugal, o interesse por plantas crescia a ponto de D. João IV ter decidido organizar um primeiro horto botânico em Xabregas, de que se encarregaria um médico alemão →

A liderar a encomenda de escultura de jardim no pós-Restauração encontra-se um grupo dos Grandes, tidos como cultos e cosmopolitas, senhores de grandes bibliotecas⁶, autores e frequentadores de Academias, dos quais destacamos os titulares das Casas de Ericeira, Castelo-Melhor, Fronteira, Sarzedas, Aveiras, Alegrete, Nisa e Galveias.⁷

Na linha da frente encontra-se D. Luís de Meneses, 3.º conde da Ericeira, a dar o exemplo com a criação dos memoráveis jardins do Palácio da Anunciada, para os quais foi encomendado ao maior escultor do seu tempo – Gianlorenzo Bernini – a fonte do Neptuno com quatro tritões, atualmente nos jardins do Palácio Nacional de Queluz (Delaforce *et al.*, 2003; Vale, 2004). Os jardins do Palácio da Anunciada eram de tal modo belos que foram depois recriados no Terreiro do Paço em 1687 para o casamento de D. Pedro II com D. Maria Sofia de Neuburgo (cuja imagem é publicada por Correia, 2000, p. 113⁸).

Na Quinta do Calhariz, D. Francisco de Sousa também se revela influenciado pelo gosto dos Grandes e encomenda para o centro do *parterre* uma Fonte do Tritão, cópia do original romano de Bernini da Praça Barberni (Vale, 2004, pp. 31-40; Rodrigues, 2011b, pp. 179-180), enquanto na sala imita a Casa Fronteira com painéis azulejares sobre as Batalhas da Restauração.

Neste período destacam-se ainda os jardins criados pelo 3.º Conde de Castelo Melhor, que tinha um palácio seiscentista na Baixa Lisboa com várias fontes com estátuas, tendo sido uma delas importada da Holanda e oferecida pelo rei D. João IV⁹, e os azulejos e embrechados, cujas descrições evocam os

→ a quem se deve uma das primeiras listas de plantas medicinais portuguesas (*Viridarium Grisley Lusitanicum*, 1661)” (Castel-Branco, 1999, p. 94).

6 O nível de cultura de um encomendante ser indiciado empiricamente pela riqueza das bibliotecas tem como base o trabalho de Ferrão (2007), Pascal (2011), Luckhurst (2011) e Rodrigues (2011b).

7 Sobre o perfil destes encomendantes ver Rodrigues (2011b, pp. 71-90).

8 Trata-se de uma representação intitulada “Fogo Artificioso Apresentado no Terreno do Passo em forma de hum jardim a imitam do grandiozo que está nas cazas dos S. Condes de Eryceira”, BNB, Fólio 27 do álbum *Copia dos Reaes Aparatos...* (cat. 24), Inv. A. T. 317.

9 Cf. “[o jardim] fica entre a casa e a de Condessa de Odemira, que são bastante boas, comunicando assim ambas as residências. O jardim que é desigual, muito íngreme duma parte, onde estabeleceram umas escadas, decoradas com majólicas, a que em Espanha dão o nome de Talavera e aqui o de azulejo. Tem várias fontes com estátuas, entre as quais se encontra uma feita na Holanda e oferecida pelo Rei D. João: uma gruta de conchas e madreperolas, bastante interessante. Todo o conjunto é galante e está bem arranjado; no entanto, não se vê em que se terão dispendido aquelas grandes somas de dinheiro que asseveram terem ali sido aplicadas”, *in* Corsini (1669), transcrito por Carita (1990, p. 77).

jardins do Palácio Fronteira. O padre António Carvalho da Costa refere ainda a existência numa varanda de doze estátuas de tamanho natural inseridas em nichos, sublinhando terem sido realizadas em Itália.¹⁰

D. João de Mascarenhas (1633-1681), 1.º marquês de Fronteira, inspirado pelos jardins dos condes de Castelo Melhor lança-se na empresa de criar um verdadeiro monumento, como é qualificada esta quinta na elucidativa legenda biográfica inserida no seu retrato equestre na Sala das Batalhas do Palácio Fronteira (Mesquita, 1992; Castel-Branco, 2008). Para os jardins são importadas esculturas de Itália, França (Vale, 2010) e dos Países-Baixos¹¹, que vieram provavelmente com todas as encomendas seiscentistas de azulejos holandeses. A mensagem política nos jardins do Palácio Fronteira é clara: as monarquias existem porque são suportadas pela nobreza, como se lê a partir da localização dos cavaleiros nos painéis azulejares em torno do espelho de água, acima dos quais noutra cota aparece a galeria régia com bustos de pedra. Verifica-se, assim, que para além da função de ostentação do poder económico da Casa e de divulgação da erudição do seu titular, a escultura de jardim, em diálogo com outros *media*, surge como forma discursiva de legitimação e afirmação do seu poder.

Logo no seu tempo, os jardins do Palácio Fronteira foram muito admirados e elogiados por estrangeiros e inspiraram os seus pares, nomeadamente o 1.º Marquês de Alegrete, que tenta recriar na sua Quinta da Casa das Lapas em Torres Vedras uns jardins semelhantes aos do Palácio Fronteira (Rodrigues, 2011b, pp. 84-85) e depois, muito mais tarde, na Quinta de Santar, o proprietário imita a composição do lago enquadrado por painéis azulejares num tanque com espaldar (1790) de muito menores dimensões do que o original lisboeta (Rodrigues, 2011b, pp. 186-187).

10 Cf. “tem esta varanda vinte, & oyto palmos de largo, & no seu espaldar se forma huma parede com cunhas, & simalhas de cantaria, aonde se vem doze nichos, em que estão estatuas do tamanho do natural, feytas em Itália, & as distancias, que concorrem de nicho a nicho, estão azulejadas de brutesco, & nellas pintadas as batalhas, que na guerra passada alcançamos dos Castelhanos”, in Costa (1712, pp. 303-304), transcrito por Carita (p. 99).

11 Devido às semelhanças que apresentam as esculturas de chumbo do Palácio Fronteira e as esculturas de chumbo patinado de dourado do Herrenhausen Garten em Hanover, Alemanha, e como se sabe que estas últimas foram compradas na Holanda no século XVII, é possível que as de Fronteira também tenham sido. Sabe-se que duas esculturas dos gladiadores Borghese dos jardins Herrenhausen foram compradas em 1689, e vinte e cinco em 1691 a Barent Dronrijp em Delft, que em 1664 tinham comprado o *stock* dos moldes deixados pelo legado de Johan Larson. Johan Larson e os seus irmãos foram escultores em Den Haag e Londres e realizaram estátuas de todos os tipos para várias cortes em Inglaterra, Holanda e Alemanha (Scholten, 2008, pp. 291-299). Por isso, pode ter acontecido que as estátuas portuguesas possam ter sido compradas em Londres, apesar de terem sido realizadas na Holanda, ou vice-versa.

D. Vasco Luís da Gama (Ramos-Coelho, 1903; Prestage, 1915), 1.º marquês de Nisa, com a colaboração de dois portugueses moradores em Roma, Fernando Brandão e Pêro Mendes de São Paio, os quais atuavam como agentes na compra de obras de arte em Itália, investe numa coleção de pinturas e esculturas de gosto italianizante que irá enobrecer o seu palácio em Lisboa e a sua quinta na Vidigueira (panteão familiar desde o ancestral Vasco da Gama). Sabemos que efetivamente procedeu à compra de oito meios corpos das estátuas – de dois imperadores, dois filósofos, duas mulheres e dois jovens copiados do Antigo –, provavelmente do escultor Alexandre Algardi (Vale, 2004, p. 417); uma estátua de *Séneca*, cabeças de *Séneca e Diógenes*, um busto imperial, uma estátua de *Vênus* cópia da Antiguidade¹² e, ainda, uma estátua sobre pedestal do seu trisavô, o navegador Vasco da Gama (Ramos-Coelho, 1903; Prestage, 1915 e 1919; Vale, 2004, p. 417; Rodrigues, 2011b, p. 84).

Na sua quinta de recreio em Belém, D. João da Silva Telo e Meneses, 3.º conde de Aveiras, encomenda a Giuseppe Gaggini II um *Hércules dominando a hidra de sete cabeças*. E, D. Rodrigo Lobo da Silveira (1663-1735), 3.º conde de Sarzedas, encomenda para os seus jardins do palácio Palhavã um *Hércules* compositivamente muito semelhante ao do conde de Aveiras, denunciando a mesma proveniência italiana, tal como as restantes quatro estátuas assinadas, da autoria do genovês Bernardo Schiaffino (1678-1725) (Vale, 2004, pp. 185-192; Vale, 2013).

No Alentejo, perto de Borba, na Quinta do General pertencente a D. Dinis de Melo de Castro (1624-1709), herói da Guerra da Restauração, existe um pequeno jardim de buxo, no qual vemos uma fonte com duas taças maneiristas e um tanque octogonal na base, com a mesma composição das que se encontram no jardim de buxo do Palácio Fronteira.

Ainda assim, a nossa investigação impõe-nos alguma contenção quanto à existência de uma relação causa-consequência entre a atribuição de novos títulos por apoio prestado a D. João IV, conseqüente enriquecimento, representação do novo estatuto e a construção de novos jardins, conforme é sugerido em Carita (1990, p. 76).

A elite titular é maioritariamente a que foi constituída no tempo dos Filipes, entre 1620-1640, quando se criaram cerca de quatro dezenas de casas titulares, e não no período da Restauração. Ainda que 40% fossem substituídas nos seus primeiros anos (Monteiro, 1995, pp. 35 e ss.), o grupo praticamente não se alterou até finais do século XVIII, quando se assistiu a outro grande momento

12 Cf. “Per spese nelle quattro casse di statue di Séneca e loro speditione –18-50; Per le due teste di Séneca e di Diogene, com li suoi busti d’Africano – 100; Per la statua della Venere antica restaurata – 35; Per la testa d’Adriano antica – 42”, in Ramos-Coelho (1903, p. 45).

de concessão de títulos, durante a regência do príncipe D. João (1792-1816) e seu posterior reinado.

Depois, verifica-se que alguns titulados pelos Filipes também fazem melhorias nos seus palácios. Por exemplo, o 1.º conde de Castelo Melhor e o 3.º conde de Sarzedas, com títulos criados por Filipe II e Filipe IV, respetivamente, e não tomando partido contra D. João IV, melhoram igualmente a sua posição na aristocracia portuguesa e no período pós-Restauração os seus palácios e jardins conhecem novo esplendor. A relação estabelecida entre a elevação de um novo título e o conseqüente aumento de rendimentos para investir na construção de um espaço à altura do seu novo estatuto, revela igualmente muitas fragilidades. Não é fácil estabelecer uma relação direta entre a riqueza e a construção de grandes jardins de aparato, porque o melhor jardim não é propriamente o da Casa mais rica, a de Aveiro/Gouveia, segundo o estudo de Monteiro (1995, p. 425), mas sim o do 3.º conde da Ericeira¹³, indiciando que os encomendantes da escultura de jardim se encontram na interseção da elite económico-social e da elite cultural, ou seja, no seio dos Grandes que simultaneamente têm grandes bibliotecas,¹⁴ aspeto considerado como indicador dos seus interesses e nível cultural.

Por outro lado, nem sempre o aumento de rendimento se deve a novos privilégios concedidos pelo rei, podendo resultar de um enlace matrimonial assaz vantajoso, para o qual os Grandes se moviam quando não se consorciavam dentro do seu próprio grupo, procurando “fidalgas nascidas em casas de linhagem conhecida, residentes em Lisboa, detentoras de bens da coroa e/ou comendas, ocupantes regulares (ou hereditários) de cargos palatinos ou de

13 Mesmo sem nos esquecermos do papel desempenhado pelos intermediários como D. Luís de Sousa no caso da Fonte do Neptuno de Bernini, como refere a autora “Quanto à figura de Neptuno teremos de reconhecer a figura não de um mas de dois encomendadores. Com efeito, se quem custeia e de facto adquire a obra é D. Luís de Menezes, Conde da Ericeira, quem procede à sua encomenda em Roma e possui decisiva importância para a versão final da peça é D. Luís de Sousa...” (Vale, 2004, p. 161) e do caso de D. Luís da Cunha na encomendas das esculturas a John Cheere, o facto é que eram estes encomendantes senhores de grande poder económico e cultura que recorriam a estes intermediários cultos e cosmopolitas, o que denota da parte dos encomendantes poder, visão e ambição de atualização face aos padrões internacionais.

14 Efetivamente, quando utilizamos a expressão “elites dentro de elites” temos como base o facto apurado por Ferrão de que entre as 60 Casas dos Grandes só 11 têm grandes bibliotecas: “A documentação analisada confirma a existência de onze livrarias de dimensão variável – Ericeira-Louriçal, Vimieiro, Lafões, Vidigueira-Nisa, Assumar-Alorna, Valença-Vimioso, Aveiras, Vilar Maior-Alegrete, Penaguião-Fontes-Abrantes, Redondo-Borba, Aveiro – número manifestamente escasso (18,3%) atendendo a que existiam 60 casas tituladas com grandeza, segundo listagem publicada por D. António Caetano de Sousa em 1755” (in Ferrão, 2007, p. 95).

ofícios superiores da monarquia, e que mantinham alianças frequentes com casas de Grandes” (Monteiro, 1995, p. 88).

E por último, ainda que a criação de um jardim de aparato, e as ampliações ou novos arranjos realizados sobre o mesmo, implicassem a disponibilização de grandes quantidades de dinheiro, nas quais a escultura de jardim representava uma parcela significativa, chega a acontecer que em vez de resultar de um acréscimo súbito de rendimentos, se contraem grandes dívidas para criar o desejado jardim. Poderíamos dizer que a necessidade e/ou a vontade de construir jardins de aparato se prende com acréscimo de meios, com a paz conquistada e, conseqüentemente, com um novo tipo de sociabilidade entre as elites, que impunha a criação de um espaço de representação, próprio para toda a pompa e circunstância, mas na verdade acreditamos que esta análise macrossocial deixa de fora um dos fatores mais difíceis de definir, mas incontornável nos discursos sobre arte – o gosto –, relacionado com o refinamento destas novas elites e determinante para a encomenda de escultura de jardim.

Ainda que produzido noutro período e noutro lugar, o texto publicado em *The Connoisseur* a 25 de março de 1756 explana cabalmente porque os jardins passaram a estar povoados pelas antigas divindades pagãs:

Taste comprehends the whole circle of the polite arts, and sheds its influence on every lawn, avenue, grass-plot and parterre. Taste has peopled the walks and gardens of the great with numerous inhabitants than the ancient Satyrs, Fauns, and Dryads. While infidelity has expunged the Christian Theology from our creed, Taste has introduced the Heathen Mythology into our gardens. If a pond is dug, Neptune, at the command of Taste, emerges from the bason, and presides in the middle [Baker, 1995, p. 7].

Assim, apesar de estarmos certos de que a ostentação nos palácios e quintas de recreio dos titulares ganhou no contexto pós-Restauração uma especial importância, desempenhando uma função estratégica na luta pelo poder através da representação da Casa e concorrência com as demais, outros fatores como novos conceitos de sociabilidade e civilidade, a par do refinamento do gosto, explicam a intensificação da encomenda de escultura de jardim aos centros artísticos da Europa do seu tempo.

A ATUALIZAÇÃO DA ENCOMENDA DA CASA REAL FACE AOS MODELOS INTERNACIONAIS

Se na segunda metade do século XVII os Grandes se encontravam na linha da frente da encomenda de escultura de jardim, a partir do início do século XVIII

quem tomará a dianteira será a Casa Real (Rodrigues, 2011b, pp. 107-147). Podíamos afirmar que a ausência de encomenda real no período da Restauração e no período subsequente se deve com certeza à absorvente tarefa de legitimar o poder, mas na verdade isso não impediu D. João IV de reunir a melhor biblioteca de Música da Europa, o que mais uma vez nos conduz ao papel central desempenhado pelo gosto.

Por outro lado, não deixa de ser verdade que assim que o poder se encontra estabilizado surge na figura de D. João V (1689-1750) o grande imitador de Luís XIV, imaginando recriar Versailles em Belém (Castel-Branco e Fernandes, 2005), Mafra (Pimentel, 1992; Pereira, 1994 e Raimundo, 1997), e nas Necessidades (Carvalho, 1979; Ferrão, 1994 e Castel-Branco, 2001). No entanto, só D. Pedro III concretizará os desejos do seu pai de ter uns jardins que espelhassem todo o poder da monarquia portuguesa com a construção dos jardins na Quinta Real de Queluz (Pires, 1925-26; Guedes, 1971; Afonso e Delaforce, 1989; Ferro, 2000; Neto e Grilo, 2005 e Rodrigues, 2011a).

Contudo, D. João V empreendeu diversas iniciativas e projetos. Senhor de uma educação esmerada e de uma riqueza imensa, dourada com o ouro do Brasil, o nosso rei-absoluto, capaz de centralizar em torno de si pessoas, ações e ideias, e possuidor de um forte sentido estratégico, logo colocou a arte ao serviço do (seu) poder. A determinação em igualar a sua Corte à magnificência das grandes Cortes da Europa, obriga-o a procurar em Paris, Roma e Viena tudo quanto contribuisse para se aproximar do requinte francês e das formas italianas. É neste sentido que uma plêiade de embaixadores, mas também de outras pessoas que se dirigiam ou se encontravam nesses destinos, como agentes e cortesãos, fixados nas principais Cortes e praças da Europa, servem de intermediários. Apesar da importação por via de agentes ser prática comum e herdada dos períodos anteriores, a escala agora é sobejamente maior porque D. João V é mais ambicioso e os recursos ao seu dispor num contexto de paz, são bem superiores.

D. João V dispunha das imagens de praticamente todos os palácios e jardins que existiam na Europa, onde se incluíam múltiplas perspectivas, sendo neste âmbito particularmente interessantes as gravuras de Israel Silvestre de Nancy, que desenha imensas vistas de castelos, jardins, cascatas e fontes, não só de palácios franceses, com Versailles à cabeça, mas também espanhóis, como o de Aranjuez (Mandroux-França, 1996-2003, pp. 427-435 e 525-526). Para além das vistas, estas gravuras registavam episódios passados nos jardins de Versailles, como as célebres festas de 1664, apelidadas *Les plaisirs de l'isle enchantée* e as decorridas no ano de 1668, *Les festes de l'Amour et de Bachus*. Vivências a que aspirará D. João V e que requisitavam dos jardins, cenários à altura. Mais modesta e decorosamente, podemos dizer que os nossos jardins

também responderam a este tipo de *funções*, isto é, a de se assumirem como palcos de festejos e celebrações de inspiração cortesã.

Será precisamente o espírito ambicioso do rei, aliado à sua cultura e informação, que explica a grandiosidade projetada para os três palácios e jardins de Belém, Mafra e Necessidades. A questão fundamental, sobretudo perante a imagem que deles temos atualmente, é a de saber se a grandiosidade das esculturas de jardim, tanto em termos quantitativos quanto qualitativos, se ficou pelo projeto.

No palácio-convento de Mafra, D. João V ordenou a construção do Jardim do Cerco, (1717) no qual para além de outros elementos constituintes do jardim, como o jardim formal, o jogo da bola, o espelho de água, a mata, a zona de jogos históricos, a zona de merendas, a zona cultural, as gaiolas, o passadiço, os lagos, o horto e o viveiro (muitos dos quais repetidos também em Queluz), havia *parterres à la française*, dois terraços de canteiros de buxo topiado traçados em simetria, que envolviam um grande lago central, e uma estátua de Pomona sobre o eixo central, que figurava como a deusa tutelar dos mesmos. Efetivamente, no palácio-convento de Mafra foram criados uns jardins émulos dos de Le Nôtre, mas dos quais perdemos a memória e o património. Sobreviveu e ganhou terreno a noção de que o espaço exterior que envolvia o palácio-convento de Mafra se destinava primordialmente à caça, o que é verdade, ou não existisse a tapada, mas onde existiriam igualmente jardins de recreio.

A seguir, D. João V, depois de uma agradável estadia no Verão de 1717 na casa do duque de Cadaval, em Pedrouços, entende criar para a família real uma quinta para vilegiatura nos arrabaldes da cidade. Neste sentido, adquire em 1726 a Quinta de Baixo (atual Palácio e jardins de Belém) aos condes de Aveiras, a Quinta do Meio aos condes da Calheta (conhecida como Palácio do Pátio das Vacas) e a Quinta de Cima aos condes de Óbidos (futuro espaço ocupado pelo Jardim Botânico da Ajuda), onde a família real passou a recrear e a celebrar festas como o aniversário das infantas, o habitual beija-mão, e a observar os espetáculos de fogo-de-artifício preparados para as festas de S. Pedro e S. João. Relativamente aos jardins, Cristina Castel-Branco (2005) já demonstrou a ideia de um plano inspirado no de Versailles, mas teria D. João V procedido a encomendas equivalentes para preencher os jardins?

O mais magnífico destes jardins, o viveiro de pássaros (tão cenográfico que mais parecia um teatro) já fazia parte da Quinta do conde de Aveiras quando D. João V a adquiriu, e no local onde atualmente se encontra já existia a escultura fontenária de *Hércules dominando a Hidra de Sete Cabeças*. No entanto, é preciso chamar a atenção para o facto de as restantes esculturas que lá estão hoje não serem as originais, pois, como anota frei Cláudio da Conceição, era este “pombal em forma de teatro ornado tudo com varios

meios corpos de mármore” (Conceição, t. XI, p. 382). Para além deste cenário, o da Casa de Fresco com uma belíssima *Flora* a correr é também encomenda dos condes de Aveiras (Carita, p. 164). Merece ser sublinhado o facto de estas quintas estarem repletas de esculturas italianas, que podem ter sido adquiridas durante o reinado de D. Pedro II, confirmando a liderança da encomenda pelos Grandes no pós-Restauração. Perante o atual património de esculturas nos jardins do Palácio de Belém, parece que só algumas esculturas, como a *Caridade Romana* (1737) de Bernardino Ludovisi Romano (1693-1749), e o grupo de *Cleópatra Morrendo* de Giuseppe Mazzuoli (Vale, 2005, pp. 125-131), atualmente no Jardim do Instituto Tropical, ocupando hoje um espaço que fazia parte das Reais Quintas de Belém, resultaram de encomenda régia.¹⁵

No final da sua vida, D. João V lança-se na derradeira tentativa de construir uns jardins à moda do *roi-soleil* nos jardins e tapada do palácio-convento das Necessidades, no qual a escultura de jardim contribuiu para a criação de uma microcidade¹⁶, pontuando eixos, praças, pátios, hortas, jardins, escadarias e varandas. Não obstante muitas esculturas se encontrarem hoje perdidas, como indiciam os nichos vazios no jardim dos frades, que J.B. Charles-Christian des Courtils em 1755 (p. 146) conta tratar-se das setes virtudes capitais, e que Tollenare (1816), numa visita realizada ao mesmo jardim, disse serem de tamanho maior que o natural e de muito boa qualidade, ainda subsiste *in situ* um *fauno* dentro de uma cascata, uma estátua pedestre de um deus-Rio numas escadarias, e um *Verão e Inverno* na Casa do Gelo. Para além destas havia

varias obras de ornato, taes como algumas fontes, e dois pórticos, a um dos quaes, levantado na entrada da rua principal da quinta, ornou engraçadamente o architecto com duas taças de repuxo, collocadas na parte superior do pórtico, uma de cada lado [cf. Barbosa, *Archivo Pittoresco*, vol. V, p. 142].

Se é verdade que desde D. João V, a Casa Real assume a liderança na encomenda de escultura de jardim, também é verdade que esta se deve sobretudo

15 Mais uma vez fica por resolver onde se encontrarão os “meios corpos” referidos na carta padrão e que frei Cláudio da Conceição ainda menciona na década de 20 do século XIX.

16 A título de exemplo da distribuição da escultura por este conjunto como se de uma cidade se tratasse, podemos evocar que para a frente da igreja foi encomendada uma fonte com um obelisco no centro (Carvalho, 1979) aludindo à reutilização dos antigos obeliscos egípcios que os Romanos haviam trazido para Roma e que serviam então os desígnios da cidade papal ao serem reconvertidos nas fontes e “cristianizados” com a colocação de um orbe e uma cruz no topo. Fora a primeira vez que, no sul do país, se utilizava um obelisco a pontuar um eixo da arquitetura paisagística, passando a ser mais comum nos jardins das quintas e palácios na segunda metade do século XVIII (Rodrigues, 2011b, p. 131).

à figura do encomendante D. Pedro (1717-1786). As quintas de Queluz passaram para a posse dos Senhores do Infantado, em 1654, quando foi instituída a Casa do Infantado (Lourenço, 1988), na qual são integrados todos os bens confiscados aos simpatizantes de Castela durante o domínio filipino e, como tal, também as antigas terras em Queluz dos senhores de Castelo Rodrigo. Sendo D. Pedro filho segundo de D. João V, herda a Casa do Infantado, e é na condição de senhor da Casa do Infantado, e sem ser candidato ao trono, que toma a iniciativa de construir em Queluz uma quinta de recreio à moda de Versailles, povoada de esculturas inglesas, italianas e portuguesas. Importa sublinhar, no entanto, a cautela que se deve ter na leitura dos jardins de Queluz como espelho do poder do rei tal como aconteceu nos jardins que lhe serviram de modelo, os de Versailles. Na verdade, quando D. Pedro cria os jardins de Queluz e encomenda as esculturas de jardim não era rei, por isso temos em crer que as razões que explicam a sua vontade de construir estes jardins se prendem muito mais com o gosto por uma sofisticação e refinamento das elites do seu tempo, e com o recreio associado a novas formas de civilidade. Só assim se explica que sob os auspícios deste encomendante se tenham criado dois dos melhores jardins com esculturas – Queluz e Caxias.

Para povoar os jardins de Queluz, D. Pedro comprou centenas de esculturas de materiais, estilos e proveniências diferentes para dispor nos *parterres* principais, sobre as balaustradas, sobre as cornijas na fachada, em torno dos lagos, ao longo das alamedas do parque, etc.

Assim, logo na primeira fase de construção (c. 1747-1758), confiada ao arquiteto da Casa do Infantado Mateus Vicente de Oliveira (1706-1785), tiveram lugar as obras de engenharia hidráulica necessárias ao abastecimento do palácio e dos jardins, a cargo de Manuel da Maia (1680-1768), engenheiro-mor do Reino, e realizou-se a primeira grande encomenda de esculturas de chumbo ao ateliê de John Cheere, compradas por intermédio do embaixador D. Luís da Cunha (Neto e Grilo, 2005). Tratava-se de 89 esculturas de chumbo, sobretudo de iconografia clássica, onde se incluíam algumas cópias dos mais famosos grupos de Giambologna e de Bernini, encomendadas aos mais reconhecidos ateliês de Hyde Park Corner, que vendiam neste período escultura de jardim em chumbo para toda a Europa.

Durante a segunda fase de construção (1758-1786), D. Pedro casa em 1760 com D. Maria Francisca (1734-1816), futura D. Maria I, que foi em parte celebrado com a récita de um romance heroico, na própria Quinta de Queluz, na noite de 16 de junho de 1760, para o que se devem ter apressado e engrandecido as obras na quinta. Devido, igualmente, ao gosto do recentemente contratado Jean Baptiste Robillion, discípulo do ourives francês Thomas Germain, e escultor do rei francês em 1744, são desenhados em Queluz os jardins fronteiros ao

palácio, o Jardim Novo ou de Malta – que estava projetado para ser um grande lago – e o Jardim Grande ou Pênsil (construído sobre arcaria), com traçado geométrico *à la française*.

Da sua autoria deve ser ainda o Lago da Sereia, também chamado de Tétis, por se reconhecer nele facilmente o traço de um ourives, mas provavelmente executados por Francisco Leal Garcia (Rodrigues, 2011a). E apesar de Robillion ter concebido estes jardins, por si separados do parque e da zona agrícola por uma balaustrada, desde a primeira hora povoados por figuras mitológicas, na verdade só teve de as distribuir porque a sua encomenda é anterior à vinda de Robillion para Queluz e, portanto, as esculturas tanto de chumbo como de pedra na maior parte já se encontravam em Queluz à espera de colocação, só tendo de ser distribuídas por áreas-chave de recreação, como as cascatas, os recintos de jogos, os bosques ou ao longo do canal navegável.

Da terceira fase construtiva de Queluz (1786-1807), só importa reter, no que diz respeito à escultura de jardim, que data deste período a primeira intervenção e repintura de estátuas e lagos dos jardins, realizada sob a direção de Manuel Caetano de Sousa, responsável pelas obras de restauro e conservação.

Por volta de 1782, poucos anos antes de morrer, D. Pedro III decide encomendar esculturas de jardim para a Quinta Real de Caxias (Rodrigues, 2009) com o objetivo de embelezar o jardim da quinta para onde a família já se habituara a ir lanchar, ver as naus partir para a Índia, etc. Em 1798, o grupo central do lago e muitas das esculturas sobre a cascata, assim como do Lago de Hércules, já estavam concluídas, mas as últimas esculturas foram entregues apenas em 1817.

Mas, desta feita, o conceito da encomenda é totalmente diferente do anterior. D. Pedro III para a sua quinta de Caxias não dirige a encomenda aos mercados internacionais, mas volta-se para dentro de fronteiras. É legítimo pensar que desejava uma solução mais económica, até porque as esculturas que encomenda são de barro pintado de branco para imitar a pedra, mas também o faz porque já era possível. Desde 1771 que laborava em Lisboa, ao serviço do rei, o maior escultor português, Joaquim Machado de Castro (1731-1822), diretor da Aula de Escultura e da Casa de Escultura adstrita ao Ministério das Obras Públicas (Rodrigues, 2004; Rodrigues e Franco, 2012). Finalmente, existia um *Laboratorio* de escultura capaz de dar resposta a uma encomenda de mais de vinte estátuas, muitas delas esculturas fontenárias. As circunstâncias desta encomenda são completamente novas, tendo-se revestido de um carácter único por ter sido realizada pela maior Casa de Escultura do Reino, por constituir um avultado conjunto de esculturas de jardim em barro (o maior ainda existente em Portugal), e por se tratar de uma *fabula* no sentido de que não estão representados deuses individuais como habitualmente se encontra nos

jardins, mas como fazendo parte de uma narrativa inspirada na fonte clássica das *Metamorfoses* de Ovídio.

A encomenda real nunca mais conhecerá o fulgor que teve com D. Pedro III, pois ao contrário deste monarca, apaixonado por jardins, D. José I (1714-1777) interessou-se em especial pela música, e poucas são as encomendas de escultura de jardim que lhe são imputadas. Ainda assim, durante este período, por necessidade de recriar todos os espaços que se tinham perdido no Paço da Ribeira com o terramoto de 1755, construiu-se ao pé da Real Barraca (Bastos, 2007 e Abecassis, 2009) o Jardim da Senhora (Abecassis, 2009, pp. 24-25), provavelmente substituído depois de 1784 pelo Jardim Novo das Damas (Abecassis, 2009, pp. 22-23 e 50-51).¹⁷ D. José I fez também algumas encomendas de escultura destinadas aos jardins de Belém, e data do seu reinado, mas sob os auspícios do marquês de Pombal, a iniciativa de criar o Jardim Botânico da Ajuda para educação dos príncipes D. José (do qual há uma estátua de dimensão superior ao natural do *Laboratorio* de Machado de Castro) e D. João, filhos da futura D. Maria I. Cavalos-marinhos, cobras, leões, patos e demais escultura de temática naturalista decoravam o lago central do *parterre* de baixo, contra o gosto de Domingos Vandelli, e da responsabilidade de Julio Mattiazzi (Castel-Branco, 1999 e Mendonça, 2005), tendo nele trabalhado também João Gomes e Leandro Gomes. A temática naturalista, apesar de não ser comum (nem em jardins botânicos deste período ou de outros) surge adequada ao contexto e dentro do espírito das expedições filosóficas que visavam conhecer a história natural de outras paragens.

Durante o reinado de D. Maria I, procederam-se a vários melhoramentos no jardim de Belém como a colocação do revestimento azulejar (1778) no varandim do alçado sul; a encomenda das estátuas de *Apolo e Diana* à Casa de Escultura dirigida por Machado de Castro para a Real Quinta de Belém, e o atual arranjo do Jardim do Buxo, composto por canteiros de secção triangular dispostos em dois grandes quadrados cujo eixo central é perspectivado por três pequenos lagos circulares, provavelmente retirados do jardim de Queluz, no qual havia escultura de chumbo de sobra. Na carta padrão de 1726 já é descrita a existência de um “jardim de baixo à face da entrada que vai para Belem com três casas de recreação, a do meio ornada com estuque relevado”, mas como após o terramoto a família real se instalou aí em tendas de campanha, e face ao traçado à francesa do jardim, é plausível que o novo

17 Estes jardins das damas, destinados como o nome indica, às damas da Casa são comuns nas residências nobres portuguesas, cujo exemplo mais conhecido é o Jardim de Vénus do Palácio Fronteira. A existência destes jardins ainda é uma reminiscência da civilização árabe e do papel recolhido e escondido que cabia à mulher.

traçado (mantido até aos dias de hoje) date desta campanha de obras (Carita, p. 149).

Em jeito de conclusão podemos dizer que, paradoxalmente, a encomenda régia de escultura de jardim é a que menos se encontra correlacionada com estratégias de poder. Face ao estado atual do conhecimento parece-nos legítimo dizer que D. João IV fez sobretudo aquisições para os seus súbditos privilegiados, dirigindo as suas preferências artísticas para a música, as obras de ourivesaria e *exótica* (Silva, 2003); a maior parte da escultura dos jardins idealizados à moda de Versailles por D. João V já lá se encontrava, tratava-se de facto de encomendas dos Grandes; do tempo de D. José I ressalta sobretudo o Jardim Botânico, com o seu substrato iluminista e pensado pelo marquês de Pombal. Finalmente, o conhecido Jardim de D. Maria I em Belém não ganhou o nome por ter sido por esta rainha construído (fora tudo comprado ao conde de Aveiras), mas sim por esta ter o hábito de aí passear. A encomenda régia de escultura de jardim associa-se mais facilmente ao gosto pessoal e modo de vida requintado de alguns reis que estão a par da moda internacional e compram nos grandes mercados de Génova e Londres, como D. Pedro III, do que a uma intenção política.

ELITES EM ASCENSÃO NA ESTEIRA DOS MODELOS DA CORTE

Uma das grandes diferenças na encomenda das restantes elites de Portugal face às categorias de encomendantes e de encomendas anteriormente gizadas é o facto de caber a Lisboa, e sobretudo aos seus arredores, a primazia no que toca à concentração dos jardins e quintas de recreio da Casa Real e dos Grandes. É precisamente nestes jardins que se verifica a aplicação dos princípios teóricos internacionais, e é neles que abunda a escultura de mármore importada de Itália e onde trabalharam os mais famosos arquitetos e artistas plásticos ativos à época em Portugal.

A nobreza de menor grandeza, sempre de olhos postos na Corte e nos Grandes, tentará imitar nos seus jardins e quintas de recreio os ambientes faustos e festivos vividos pelos primeiros, mas fazendo as adaptações necessárias à medida dos recursos económicos, materiais e humanos ao seu dispor. Por exemplo, na Quinta do Calhariz perto de Azeitão, como já vimos, os jardins de modelo erudito à *la française* eram povoados com estatuetas de barro, e para o centro do tanque D. Francisco de Sousa (1631-1711) encomenda uma cópia da fonte do Tritão de Bernini realizada por artífices nacionais, solução obviamente muito menos dispendiosa do que a estátua encomendada pelo 3.º conde da Ericeira ao próprio Bernini por intermédio do irmão de D. Francisco, D. Luís de Sousa (1637-1690), arcebispo de Braga e embaixador extraordinário em Roma (Vale, 2006b).

Assiste-se, com especial incidência na região de Sintra, a uma quantidade assinalável de estrangeiros que fixam residência em Portugal e, particularmente, constroem as suas casas de campo e quintas de recreio, com importantes consequências no desenvolvimento da arte dos jardins, como foi o caso de Bartolomeu Quifel na Quinta do Molha-Pão, Diogo Duarte de Sousa na Quinta do Vinagre, João Frederico Ludovice na Quinta da Palma, na Quinta da Bela Vista (e em tantas outras de que era proprietário). Não só o seu desejo de afirmação no seio da mais alta esfera social os compele a seguir os passos da Casa Real e demais elites, como trazem consigo uma cultura visual diferente (italiana, holandesa, austríaca, etc.) que contribuirá para a atualização dos nossos jardins face aos modelos internacionais italianos e franceses. As quintas sintrenses dos séculos XVII e XVIII denunciam um *decorum* de matriz totalmente clássica, sendo de período posterior o toque mourisco e oriental que a paisagem cultural sintrense apresenta atualmente.

Para além da encomenda erudita dos estrangeiros, altos funcionários da corte, influenciados pelo ambiente régio em que trabalhavam, tentavam recriar à sua escala o mesmo requinte e opulência. José Vaz de Carvalho constitui um exemplo acabado do alto funcionário régio que acumula privilégios e rendimentos, copiando na sua quinta as soluções artísticas que via serem empregues nos jardins do seu vizinho, o patriarca de Lisboa, recorrendo para o efeito a alguns artifícios mais económicos para a respetiva decoração, evocando *Les Noces de Thetis et de Pelée* com a colocação nas bordas do tanque da sua quinta das figuras de *Tétis* e de *Oceano* que vogam sobre as águas impetuosas (Rodrigues, 2011b, p. 178).

No Norte do país, para além do material utilizado – o granito – dar um toque exclusivo à escultura de jardim portuguesa, as encomendas de grandes palácios e jardins são maioritariamente realizados por ascendentes à nobreza ou a camadas superiores da mesma, comprovando a função de representação associada a este tipo de escultura, que encomendam aos artífices locais a partir de livros e gravuras que tinham nas suas bibliotecas.

Descobrimos que personalidades desta nobreza rural, apesar de afastadas da Corte, alinham no perfil mais ou menos apurado dos Grandes. Continuamos, assim, a encontrar homens que são literatos, bibliófilos e autores, mecenas com cultura e gosto acentuadamente clássicos.

Elite dentro das elites, os encomendantes de escultura de jardim são geralmente homens de grande cultura, autores, detentores de enormes bibliotecas.¹⁸

18 Este inquérito sobre as bibliotecas, o nível de cultura e erudição, o cosmopolitismo, o facto de ser membro de alguma academia literária, as viagens realizadas e as motivações para a realização de jardins de aparato e consequente encomenda de escultura de jardim foi →

Apesar de ter desaparecido, ficou na memória a biblioteca de D. Luís de Meneses, com mais de dezoito mil volumes, não contando com os manuscritos, considerada por António Carvalho da Costa “a melhor livraria de Portugal pelo numeroso, & selecto, adornada de Globos, & instrumentos Mathematicos, medalhas, & outras antiguidades” (Carita, 1990, p. 77). Ainda *in situ*, a excelência da biblioteca dos marqueses de Fronteira com tratados dedicados à arte dos jardins, mitografias e livros de iconografia confirma-o (Julien, 2011; ver projeto com a referência PTDC/CCI-CIN/102262/2008 intitulado “Livros de Fronteira: tornar acessível uma coleção privada”). Estas bibliotecas eram construídas através da compra de livros efetuada por agentes espalhados por toda a Europa. Por exemplo, o 1.º marquês de Nisa, descendente de Vasco da Gama, não só compra livros para D. João IV, como constitui também a sua magnífica biblioteca e financia, ainda, a edição de vários livros com a aprovação de D. João IV (Coelho, p. 47). Não obstante as bibliotecas dos Grandes serem as mais conhecidas, também o bispo D. João de Mendonça, mentor dos jardins do Paço Episcopal de Castelo Branco, possuía uma vasta biblioteca, avaliada em 3 024 580 reais, contando 1021 obras, entre as quais de Santo Isidoro de Sevilha, onde se pode ter inspirado para a série de correspondências no jardim por si criado, as *Meditações dos Quatro Novíssimos do Homem* do padre Manuel Bernardes, tema de algumas das estátuas do jardim, várias crónicas sobre os reis de Portugal, a *Monarquia Portuguesa* de Bernardo de Brito, os *Elogios dos Reis de Portugal*, com os mais verdadeiros retratos que se puderam encontrar, e a *Europa Portuguesa* de Manuel de Faria e Sousa (sendo estes dois últimos livros repletos de gravuras com retratos dos reis de Portugal que poderá ter facultado a artífices locais).

A biblioteca de João Frederico Ludovice (Bonifácio, 1990), extraordinariamente rica no campo da arte dos jardins, continha um caderno com várias estampas da casa de campo e jardins em Roma do príncipe Pamphili, dezoito desenhos de João Baptista Falda dos principais jardins romanos, dezoito folhas com vistas dos jardins e fontes de Tivoli (provavelmente da Villa d’Este) desenhados por João Batista Falda, vinte e oito folhas com desenhos de fontes de Roma e dos jardins de Frascati da pena de João Batista Venturine, um livro sobre as casas de campo e jardins do duque de Saboia, o tratado de desenhos de jardins de Blondel, e sessenta e uma folhas com as plantas e prospectos dos principais

realizado em Rodrigues (2011b, pp. 181-201), chegando-se por isso à conclusão que a encomenda de escultura de jardim é realizada não só por homens de estatuto económico elevado, mas também cultos e senhores de grandes bibliotecas, donde se justifica a expressão “elite dentro de elite”. Julien (2011) e Luckhurst (2011) mostraram a relação entre as bibliotecas dos proprietários e os seus jardins, como já referimos.

palácios de Roma, os quais incluíam provavelmente muitos desenhos de jardim, pois este era entendido como um prolongamento da própria casa.

No Norte, distingue-se culturalmente Cristóvão Alão de Morais (1632-1693), o mais distinto e probo genealogista seiscentista, autor da *Pedatura Lusitana*, e proprietário de uma biblioteca repleta de obras raras, bem reveladoras da sua erudição, muitas delas conservadas nas nossas bibliotecas públicas de Lisboa e Porto (Rodrigues, 2009, pp. 192 e ss.).

O que importa ressaltar é que mesmo nos encomendantes de escultura de jardim que não pertencem à Casa Real nem ao grupo dos Grandes reconhecemos transversalmente algumas características como o facto de serem cultos, possuidores de vastas bibliotecas onde se encontravam muitas vezes os mais atuais tratados e literatura artística interessante para a arte dos jardins, revelando um gosto “estrangeirado”.

Mas se é verdade que reconhecemos nos vários grupos sociais de encomendantes de escultura de jardim o mesmo perfil de homem culto, porém não reconhecemos a mesma convergência quanto às intenções. Apontámos a função de representação da Casa para os Grandes no período pós-Restauração, e uma nova forma de recreio e civilidade para a Casa Real como as principais intenções para a construção de jardins de aparato e consequente encomenda de escultura. Estrategicamente conduzidos pela vontade de ascender na hierarquia da nobreza, para estes encomendantes das quintas do Norte a escultura de jardim desempenha mais uma vez um papel ativo na projeção de um certo *status* da família.

Com os olhos postos na Corte, tentam recriar nas suas propriedades a sofisticação e estética dos jardins da Casa Real e dos Grandes da capital e arredores, tendo em vista a ascensão social por processo identitário, pois ao revelarem partilhar o mesmo gosto e conhecimentos fariam hipoteticamente parte do mesmo grupo (Pedreira, 1995). A investigação documental provou cabalmente que no caso de Francisco Lucas de Melo do morgado de Santar, D. Maria Joana de Sá Menezes do Palácio dos condes da Anadia, Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres da Casa da Ínsua, Francisco Pinto da Cunha da Casa de Simões, D. António de Noronha Meneses de Mesquita e Melo, fidalgo da Casa Real, senhor da Quinta da Prelada e da Quinta das Corujeiras, Jerónimo Leite Pereira Pinto e Guedes da Quinta de Ramalde, D. Lourenço de Amorim da Gama Lobo da Quinta da Bonjóia; Diogo Francisco Leite Pereira da Quinta de Campo Belo; D. António José Botelho Mourão, do morgado de Mateus, a escultura de jardim inseria-se numa estratégia de embelezamento e enriquecimento decorativo das propriedades resultando num efetivo aumento de títulos nobiliárquicos obtidos após as fases construtivistas (Rodrigues, 2011b, pp. 181-201).

Assim, é a estas individualidades de homens cultos e de gosto educado que devemos a existência de obras de escultura na linha clássica e atualizada face à cena artística internacional, enquanto a “poética da refulgência” (Moura, 1986) dominava o panorama nacional.

CONCLUSÃO

Este estudo pretendeu enquadrar os encomendantes em grupos sociais reveladores de padrões de comportamento, ao invés de considerar individualmente a figura do mecenas, permitindo-nos assim caracterizar, em linhas gerais, a encomenda de três grandes grupos de encomendantes.

O primeiro é constituído pelos Grandes e tem incidência no período pós-Restauração. Nesta fase a encomenda da escultura de jardim é usada estrategicamente com a função de representação e ostentação da riqueza da Casa, com vista a estabelecer um certo *status* no novo xadrez político. Os encomendantes recorrem à aquisição de esculturas além-fronteiras, sobretudo em Itália, mas também nos Países-Baixos e em França.

Num segundo momento, na primeira metade do século XVIII, a Casa Real toma a liderança da encomenda de escultura de jardim, continuando a importar de Itália e de Inglaterra escultura de pedra e de chumbo, respetivamente, mas à medida que o século avança vai optando por escultores nacionais. Se reconhecemos tanto para D. João V como para D. Pedro III o modelo inspirador dos jardins de Versailles, o mesmo não é verdade para a intenção e significado da encomenda, nos quais os valores do gosto e do recreio parecem ter tido muito mais peso.

O terceiro grupo de encomendantes, constituído por outras elites, sobretudo da nobreza rural, estrangeiros e mercadores, distribuía-se por todo o país e caracterizou-se, na segunda metade do século XVIII, por recorrer sobretudo a artífices locais. Apoiavam-se em modelos iconográficos que recolhiam nos livros das suas magníficas bibliotecas, denotando-se a vontade de imitar padrões da corte e internacionais através do recurso a livros antigos e gravuras, mas fazendo uso de materiais mais económicos. Neste contexto, a escultura de jardim também desempenhava um importante papel na representação da Casa e ostentação do bem-estar de famílias que aspiravam ascender socialmente à nobreza.

Não obstante muitas esculturas de vulto figurativo se terem perdido, só tendo chegado até nós a sua descrição em textos antigos, a riqueza patrimonial portuguesa de esculturas de jardim evidencia o nível de cultura, erudição e atualização por parte dos encomendantes, obrigando-nos a questionar o atraso cultural do país face ao resto da Europa, pelo menos nesta matéria.

BIBLIOGRAFIA

- ABECASSIS, M. I. B. (2009), *A Real Barraca – A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794)*, Lisboa, ed. Maria Isabel Braga Abecassis e Tribuna da História.
- AFONSO, S. L., DELAFORCE, A. (1989), *Palácio de Queluz, Jardins*, Lisboa, Ed. IPPC/Quetzal.
- ASCH, R. G., BIRKE, A. M. (1991), *Princes, Patronage, and the Nobility – The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650*, Oxford, The German Historical Institute London/Oxford University Press.
- BAKER, M. (1995), “Squabby cupids and clumsy graces”: Garden sculpture and luxury in Eighteenth-century England”. *Oxford Art Journal*, 18 (1), pp. 3-13.
- BARRADAS, A. L. (2007), *Ourém e Porto de Mós: a Obra Mecenática de D. Afonso, 4.º Conde de Ourém*, Lisboa, Colibri/Instituto de História da Arte.
- BASTOS, C. (2007), “A real barraca no sítio de Nossa Senhora da Ajuda e as encomendas da casa real: alguns elementos para o seu estudo”. *Revista de Artes Decorativas*, 1, Lisboa, CITAR, pp. 193-228.
- BAXANDALL, M. (1972), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press.
- BLACK, M. (1995), *Um Escrivão da Puridade no Poder: o Conde de Castelo Melhor, 1662-1667*, Lisboa, S. P. B. Editores e Livradores.
- BONIFÁCIO, H. M. P. (1990), *Polivalência e Contradição: Tradição Seiscentista, o Barroco e a Inclusão de Sistemas Ecléticos no Século XVIII, a Segunda Geração de Arquitectos*. Tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.
- CADORNEGA, A. de O. (1985 [1683]), *Descriçam da mui Populoza e Sempre Leal Vila Viçosa...*, Lisboa, INCM.
- CARDONA, P. (2004), *A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos séculos XVII a XIX*. Tese de doutoramento, Porto, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- CARITA, H., CARDOSO, H. (1990 [1978]), *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal ou da Originalidade e Desaires desta Arte*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- CARVALHO, A. de (1979), *Os Três Arquitectos da Ajuda – Do Rocaille ao Neoclássico*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes/Secretaria de Estado da Cultura.
- CASTEL-BRANCO, C. (1999), *Jardim Botânico da Ajuda*, Lisboa, Jardim Botânico da Ajuda.
- CASTEL-BRANCO, C. (2001), *Necessidades, Jardins e Cerca*, Lisboa, Livros Horizonte/Jardim Botânico da Ajuda.
- CASTEL-BRANCO, C., FERNANDES, C. V. (2005), *Jardins e Escultura do Palácio de Belém*, Lisboa, Museu da Presidência da República.
- CASTEL-BRANCO, C. (2008), *Os Jardins dos Vice-Reis – Fronteira*, Lisboa, Edições Asa e Cristina Castel-Branco.
- CHAMBERS, D. S., (2007), “A condottiere and his books: Gianfrancesco Gonzaga (1446-96)”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 70, pp. 33-97.
- COELHO, L. (1940), *Cartas de El-rei D. João IV ao Conde da Vidigueira (Marquês de Niza) Embaixador em França, Publicadas e Prefaciadas pelo Académico Titular Fundador P. M. Laranjo Coelho*, Lisboa, Academia Portuguesa de História.
- CORREIA, A. P. R. (2000), “Fogos de artifício e artífices de fogo nos séculos XVII e XVIII: a mais efémera das artes efémeras”. In *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, pp. 100-149.

- CORREIA, J. M., GUEDES, N. C. (1989), *O Paço Real de Salvaterra de Magos: a Corte, a Ópera, a Falcoaria*, Lisboa, Livros Horizonte.
- CUNHA, M. S., COSTA, L. F. (2006), *D. João IV*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- DELAFORCE, A., et al. (2003), “Uma fonte de Gianlorenzo Bernini e Ercole Ferrata em Portugal”. *Revista Património-Estudos*, 5 [1.ª versão, A Fountain by Gianlorenzo Bernini and Ercole Ferrata in Portugal]. *The Burlington Magazine*, 140, Dez. 1998, pp. 804-811.
- HASKELL, F. (1980), *Patrons and Painters*, New Haven e Londres, Yale University Press.
- ESPANCA, J. J. da R. (1958), *Memórias de Vila Viçosa*, 23, Vila Viçosa, Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa.
- FERRÃO, L. (1994). *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*, Lisboa, Quetzal Editores/Ministério dos Negócios Estrangeiros.
- FERRÃO, L. (2007). *Eugénio dos Santos, Arquitecto e Engenheiro Militar (1711-1760): Cultura e Prática de Arquitectura*. Tese de doutoramento, FCSH-UNL, Lisboa.
- FERRO, M. I. (2000), *O Pavilhão Robillion do Palácio Nacional de Queluz História, Arte, Construção e Restauro, 1758-1940*, Lisboa, texto policopiado.
- FREITAS, J. (1946), “O paço real de Alcântara: sua localização – elementos para a sua história desde o domínio filipino”. *Separata de Olisipo*, 36.
- GUEDES, N. B. C. (1971), *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*, Lisboa, Livros Horizonte.
- JANEIRA, A. L. (1991), *Jardins do Saber e do Prazer*, Lisboa, Edições Salamandra.
- JOLLY, C. (dir.) (1988), *Les bibliothèques sous l'ancien régime (1530-1789)*, Paris.
- JULIEN, P. (2011), “La bibliothèque du marquis de Fronteira et la conception du jardin de son Palais”. *Tratados de Arte em Portugal/Art Treatises in Portugal*, coord. R. Moreira e A. D. Rodrigues, Lisboa, Scribe, pp. 145-152.
- LEITE, J. (1986), *As Companhias das Índias e a Porcelana Chinesa de Encomenda*, Salvador, Fundação Cultural da Bahia.
- LOURENÇO, M. P. M. (1988), *A Casa do Infantado (1654-1706) – Formas e Práticas Administrativas de um Património Senhorial*. Tese de mestrado em história moderna, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- LUCKHURST, G. (2011), “Virtute duce comite fortuna. A biblioteca de Gerard De Visme & os seus jardins em Portugal. In *Tratados de Arte em Portugal/Art Treatises in Portugal*, coord. R. Moreira e A. D. Rodrigues, Lisboa, Scribe, pp. 153-178.
- MANDROUX-FRANÇA, M. T. (1996-2003), *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal par Pierre-Jean Mariette; dir. et coord. scientifique Marie-Thérèse Mandroux-França*, Paris, Fundação da Casa de Bragança, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Bibliothèque Nationale de France.
- MARTIN, H.-J. (1969), *Livre, pouvoir et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*, Genève, Droz.
- MARTINHO, B. A. (2009), *O Paço da Ribeira nas Vésperas do Terramoto*. Tese de mestrado em História da Arte, FCSH-UNL.
- MATOS, M. A. P. de (1993), “Porcelanas de encomenda: Histórias de um intercâmbio cultural entre Portugal e a China”. *Oceanos*, 14, pp. 40-56.
- MAURÍCIO, R. (2000), *O Mecenato de D. Diogo de Sousa, Arcebispo de Braga (1505-1532)*, Leiria, Edições Magno.
- MENDÓÇA, F. (1999), *O Cardeal-Patriarca D. José de Mendóça e a Encomenda de Obras Artísticas (1780-1808)*. Tese de mestrado, Lisboa, Universidade Lusíada.

- MESQUITA, M.D. (1992), *História e Arquitectura uma Proposta de Investigação: o Palácio dos Marqueses de Fronteira com Situação Exemplar da Arquitectura Residencial Erudita em Portugal*. Tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.
- MONTEIRO, N. (1995), *A Casa e o Património dos Grandes Portugueses (1750-1832)*. Tese de doutoramento, Lisboa, FCSH-UNL.
- MOREIRA, R. (1991), *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: a Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*. Tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- MOURA, C. (1986), *História da Arte em Portugal, O Limiar do Barroco*, Lisboa, Alfa.
- NASCIMENTO, L. (1990), *Importante Coleção de Porcelana da China de Encomenda Portuguesa*, Lisboa, Leiria e Nascimento.
- NETO, M. J. B., GRILO, F. (2005), “A obra do escultor inglês John Cheere para os jardins do Palácio de Queluz. Novos contributos documentais”. *Património e Estudos*, Lisboa, IPPAR, pp. 81-92.
- NEVES, A. (2004), *D. Brites de Lara e Meneses (1560-1648): Mecenas e Benemérita Aveirense*, Aveiro, Confraria de N. S. do Carmo.
- OLIVEIRA, M. A. R. (2000), “A Escultura devocional na época barroca – Aspectos teóricos e funções”. *Barroco*, 18, pp. 247-258.
- PEDREIRA, J. M. (1995), *Os Homens de Negócio da Praça de Lisboa de Pombal ao Vintismo (1755-1822): Diferenciação, Reprodução e Identificação de um Grupo Social*. Tese de doutoramento, Lisboa, FCSH-UNL.
- PEREIRA, J. F. (1994), *Arquitectura e Escultura de Mafra: Retórica da Perfeição*, Lisboa, Editorial Presença.
- PIMENTEL, A. F. (1992), *Arquitectura e Poder: O Real Edifício de Mafra*, Coimbra, IHA.
- PINTO, C. (2006), *O Mecenato da Infanta D. Maria de Portugal, 1521-1577*. Tese de mestrado, Lisboa, FCSH-UNL.
- PIRES, A. C. (1925-1926), *História do Palácio Nacional de Queluz*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- PRESTAGE, E. (1915), *Ministros Portugueses nas Cortes Estrangeiras no Reinado de D. João IV e a Sua Correspondência*, Porto, s. n.
- RAMOS-COELHO, J. (1903), *O Primeiro Marquez de Niza*, Lisboa, Typ. Calçada do Cabra.
- RAIMUNDO, H. S. de S. R. (1997), *Jardim do Cerco em Mafra – Valorização da História Para o Seu Uso Actual*. Relatório do trabalho de fim de curso de arquitectura paisagista, Lisboa, ISA-UTL.
- RIBEIRO, M. de S. (1935), “As quintas reais do lugar de Belém”. *Museus e Arquivo Histórico Municipais*, n.º 15, janeiro-maio.
- RODRIGUES, A. D. (2004), *A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): Fontes, Produção, Iconografia, Morfologia e Significado*. Tese de mestrado, Lisboa, FCSH-UNL.
- RODRIGUES, A. D. (2007), “Exemplos de *decorum*: De *rerum natura* nos jardins barrocos portugueses”. *Revista de História da Arte*, 3, pp. 152-182.
- RODRIGUES, A. D. (2009), “Parte I – A quinta real de Caxias”. In *Quinta Real de Caxias. História. Conservação. Restauro*, Caxias, Câmara Municipal de Oeiras, pp. 19-80.
- RODRIGUES, A. D. (2011a), “O triunfo da escultura de jardim em Queluz”. In *Os Jardins do Palácio Nacional de Queluz*, Lisboa, PNQ/IMC-INCM, pp. 45-121.

- RODRIGUES, A. D. (2011b), *A Escultura de Jardim das Quintas e Palácios dos Séculos XVII e XVIII em Portugal*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- RODRIGUES, A. D. (2013), “Portuguese garden sculpture in the 17th and 18th centuries in the international context: an overview”. *Gardens & Landscapes of Portugal*, CHAIA/CHAM/Mediterranean Garden Society, nr. 1 (May, 2013), pp. 13-22. ISSN 2182-942X. URL: <http://www.chaia_gardens_landscapesofportugal.uevora.pt/index%20home%20presentation.htm>.
- RODRIGUES, A. D., FRANCO, A. (2012), *O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*, Lisboa, MNAA/IMC-INCM.
- SANTOS, M. T. (1996), *A Igreja de S. Francisco de Paula: o Encomendante, os Artistas e a Obra*. Tese de mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- SCHOLTEN, F. (2008), *The Larson Workshop: Reproducing Sculpture in Seventeenth-Century Holland*. In *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, New Haven, Yale University Press, pp. 291-299.
- SENOS, N. de C. C. (2002), *O Paço da Ribeira*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SILVA, N. V. e (2003), *As Coleções de D. João IV no Paço da Ribeira*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SOBRAL, L. de M. (1994), *Pintura e Poesia na Época Barroca*, Lisboa, Ed. Estampa.
- SOUSA, A. (1953), *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Coimbra, Atlântida- Livraria Editora.
- SOUZA, F. (2001), *O Ministro de D. Afonso VI: Luís de Vasconcellos e Souza 3.º Conde de Castello Melhor*, Vila Nova de Foz Côa, Câmara Municipal.
- SOUSA, J. (1964), *Três Peças Curiosas de Porcelana Sílica de Encomenda*, Porto, Emp. Ind. Gráf. do Porto.
- SYMES, M. (1999), *Garden Sculpture*, Grã-Bretanha, Shire Publications, Ltd.
- VALENÇA, C. (1993), *Porcelana de Encomenda ou Louça Encomendada da China*, Braga, Museu Nogueira da Silva.
- VALE, T. L. (2004), *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio.
- VALE, T. L. (2005), *Escultura Barroca Italiana em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte.
- VALE, T. L. (2006a), “Las esculturas barrocas italianas de los jardines de la embajada de España en Lisboa”. *Archivo Español de Arte*, LXXIX (314), pp. 123-138.
- VALE, T. L. (2006b), *Diário de um Embaixador Português em Roma (1676-1678)*, Lisboa, Livros Horizonte.
- VALE, T. L. (2010), “Les acquisitions d’œuvres d’art du premier marquis de Fronteira, João de Mascarenhas (1633-1670), pour sa demeure des environs de Lisbonne”. *Studiolo – Revue d’Histoire de l’Art de l’Académie de France à Rome – Villa Médicis*, 8, pp. 89-102.
- VALE, T. L. (2013), “Genoese sculpture in portuguese baroque gardens”. *Gardens & Landscapes of Portugal*, CHAIA/CHAM/Mediterranean Garden Society, nr. 1 (May 2013), pp. 23-33. ISSN 2182-X. URL: <http://www.chaia_gardens_landscapesofportugal.uevora.pt/index%20home%20presentation.htm>.

FONTES IMPRESSAS

- CONCEIÇÃO, Fr. C. da (1818-1831), *Gabinete Histórico que a sua Magestade fidelíssima o senhor Rei D. João VI, em o dia dos seus felicíssimos annos...*, Lisboa, Imp. Regia, 17 vols.
- J. J. da M. M., *Ao felicissimo despozorio do serenissimo infante D. Pedro, com a serenissima prinzeza dos Brazis. Romance heroico, recitado na Quinta de Queluz, na noite de 16 de Junho, em prezença de Suas Magestades, e Altezas*, Lisboa: na Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Augustissima Raynha N. S., [s.d.].
- TOLLENARE (1972), *Notes Dominicales. Prises Pendant une Voyage en Portugal et au Brésil en 1816, 1817 et 1818*, Paris.

Recebido a 12-10-2010. Aceite para publicação a 14-05-2012.

RODRIGUES, A. D. (2013), "Elites, estratégias e especificidades de escultura de jardim em Portugal (1670-1800)". *Análise Social*, 207, XLVIII (2.º), pp. 368-394.