

OS EMBRECHADOS NA ARTE PORTUGUESA DOS JARDINS

por

Isabel Soares de Albergaria*

Do francês “brèche” que significa fissura, fenda, ruína ou sulco, a palavra embrechado não tem equivalência noutras línguas, definindo igualmente um tipo decorativo muito usual e, de certa forma, único nos jardins portugueses a partir do século XVII. A etimologia da palavra, revelando um processo de fabrico com a aplicação de diversos materiais incrustados sobre um sulco, esconde, porém, a origem iconográfica dos embrechados. Talvez por isso tenham sido tão mal interpretados, tomando-se o recurso à porcelana chinesa da Companhia das Índias como a manifestação de um gosto orientalizante, característico da arte sumptuária do período da Restauração. A investigação que desenvolvemos revelou-nos uma outra origem para os embrechados. Trata-se na verdade de um tema que remonta, na sua versão primitiva, às grutas e ninfeus da Antiguidade clássica. Como evoluiu esse tema no percurso da arte dos jardins até os embrechados se tornarem numa das peças características dos jardins portugueses? E, por outro lado, que resultados nos oferece a análise estilística dos exemplares conhecidos no território nacional, incluindo o espaço insular? São estas as questões centrais que nos propomos desenvolver aqui.

* Mestre em História da Arte pela F. C. S. H. da Universidade Nova de Lisboa.

1. O tema clássico da “gruta” nos jardins ¹.

Pela descrição literária e poética de Virgílio (*Eneida*, 1.116-6.6), a morada das musas era o lugar a que se acedia depois de atravessar um bosque, escuro e sombrio, que conduzia até à beira de um penhasco onde se abrigava a caverna rochosa. No seu interior, havia água fresca jorrando da nascente e assentos de pedra em toda a volta. Estava-se então na morada das ninfas.

O tema literário da gruta das ninfas (ou ninfeu) tem no entanto uma origem grega. Homero foi o primeiro a fazer referência a esses santuários, citados várias vezes na *Odisseia*. A **gruta de Calipso**, onde Ulisses passou sete anos, é o protótipo que inspirou Porfírio no seu *De Antro Nympharum* (século III d. C.). Algumas Odes, Éclogas e Epigramas falavam desses lugares sagrados onde corriam nascentes e habitavam as ninfas. Dessa leitura nasceu o romance renascentista de Francesco Colona, *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), onde o autor recria, de forma nostálgica, o cenário ideal do sonho de Poliphilus, repleto de ninfeos, ninfas, *putti* e artifícios mecânicos com jogos de água - os quais iriam ser levados à prática nas grutas do século XVI.

No campo da arqueologia surgiram vestígios de fontes e ninfeos construídos desde o período helenístico. A **caverna de Hércules**, em Delos, provavelmente do século III a. C. e a **fonte de Priène** em Corinto, cujas origens remontam também ao século IIIa.C., são exemplos desse período. Plínio fala ainda do ninfeu de **Mieza** na Macedónia, para onde Aristóteles ia ensinar o seu discípulo Alexandre (Hist. Nat. XXXI, 30) e dos ninfeos de Corinto. Da época romana, as descrições de Séneca e Plínio, o Novo, dão-nos a conhecer alguns pormenores interessantes sobre essas fontes. Diz-nos Séneca (Espist.,VI, 186, 5-12) que as duas grutas que existiam na **villa Vatia** eram revestidas de tufo e conchas, com o pavimento atapetado de musgos que cobriam também as bordas do tanque central. Uma cortina vermelha, corrida, protegia o interior

¹ Sobre este tema veja-se: Giuseppe Lugli, “Nymphae sive musae”, in *Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Romani*, 1938; Malgorzata Szafranska, “The philosophy of Nature and the Grotto in the Renaissance Garden”, *Journal of Garden History*, vol. 9, nº 2, 1989, pp. 76-85; Naomi Miller, *Heavenly Caves. Reflections on the Garden Grotto*, New York, George Braziller, 1982; Pierre Grimal, *Les Jardins Romains*, 2ª ed., Paris, P.U.F., 1969; *Renaissance Garden Fontaines. Fons Sapientiae*. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, 1978.

dos raios solares. Plínio nas suas *Cartas* ² fala-nos das fontes que possuía em duas *villae*: na **villa Laurentina** diz ter aproveitado uma gruta (com nascente) perto do lago Larius para seu triclinio estival. A construção de grutas artificiais escavadas na rocha vulcânica e formando piscinas foi, segundo Plínio, o Naturalista, uma moda que se instalou nas *villae* do Sul de Itália, desde a costa da Campânia até Nápoles, Baia e Puteoli. As escavações efectuadas por Wilhelmina F. Jashemski em Pompeia e Herculano mostraram ainda a existência de pequenos ninfeos privados nos peristilos das habitações, ligados ao triclinio estival ou simplesmente decorando e refrescando um espaço ajardinado com uma fonte inserida dentro de um pequeno nicho.

Apesar de todos os dados que é possível recolher para a reconstituição dos aspectos morfológicos e iconográficos do ninfeo clássico, a grande divulgação do tema da gruta nos jardins europeus do Renascimento, não se deve tanto à recuperação arqueológica dos seus protótipos clássicos - quase todos, aliás, desaparecidos e alguns deles não identificados como tal ³ - como a uma leitura de cariz poético e literário que o tema suscitou. Para o espírito do Renascimento, o traço mais sensível do ninfeo residia no aspecto naturalista de que se revestia, associado a uma função sagrada. Não se trata, no entanto, de um culto prestado às forças naturais em si, mas às ninfas e musas que inspiram as qualidades do espírito. A tradição clássica celebrava a **fonte de Hipocrene**, a “gruta dos poetas”, como o espaço simbólico de retiro do mundo e o mais apropriado à meditação. Petrarca dá seguimento a esta ideia quando configura a gruta para uma vida de *otium*, ao mesmo tempo que defende não existir nenhum outro sítio mais convidativo ao estudo. Complementa assim o binómio ócio/estudo que deverá ser alargado a outras polarizações do espírito renascentista, demonstrativas da relação ambígua que se irá estabelecer entre Arte e Natureza; prazeres sensuais e prazeres intelectuais.

Como fenómeno do século XVI, a criação de grutas em jardins liga-se a uma linguagem plástica mais próxima do Maneirismo do que

² Plínio, Le Jeune, *Les Lettres*, Paris, 1838.

³ É o caso, por exemplo, do Septizodium de Roma que, sendo gravado por alguns artistas do Renascimento (entre os quais Francisco de Holanda), só mais tarde foi identificado como grande ninfeo; o mesmo aconteceu com o ninfeo de Acqua Julia, interpretado inicialmente como um templo.

do Renascimento pleno. Naomi Miller sublinha, a propósito, que a ambiguidade notada entre produto da natureza e produto da arte, faz das grutas um perfeito espécime do Maneirismo ⁴. Na Itália dos príncipes e dos papas, a construção de grutas envolveu somas astronómicas e planos fantásticos, muitas vezes entregues a artistas de primeira plana. Rafael, Antonio e Giuliano da Sangalo, Giulio Romano e Bramante são alguns desses nomes. Temos ainda notícia das grutas e ninfeos através dos mais famosos comentadores e tratadistas do Renascimento como é o caso de Alberti, Vasari e Serlio.

Encarando o problema das tipologias e da morfologia das grutas renascentistas, podemos classificá-las em três tipos distintos.

a) O *rustic grotto* de aspecto naturalista, próximo das descrições literárias clássicas, é uma caverna rochosa onde aparecem rochas artificiais que sugerem estalactites e estalacmites, corais e conchas no revestimento interior. São deste tipo: a gruta construída para Cosimo I de Médicis na *villa Castello* em 1550 - curiosamente concebida por um escritor, Benedetto Varchi, e executada por um escultor, Tribolo ⁵; ou, na famosa *villa Madama* que Antonio da Sangallo planeou para o cardeal Júlio de Médicis (futuro papa Clemente VII), o ninfeo atribuído por Vasari a Giovanni da Udine, numa obra de 1519-23.

Giovanni da Udine foi um dos primeiros e mais intensos utilizadores da decoração com conchas incrustadas em nichos, fontes e banhos, tal como o praticavam os antigos romanos. Mas o “modo rustico” é difundido mais intensamente por Giulio Romano e pelos discípulos de Rafael, a partir da importante campanha de obras do **palácio Té** (1530), em Mântua. Também aí, o uso de conchas está documentado com a descoberta de contas que apresentam extensas somas gastas na compra de conchas ⁶. Veremos como este é o núcleo difusor dos *rusticatos*.

b) Um grupo distinto constitui-se pelos **ninfeos-fachada**, directamente filiados nos protótipos romanos do período imperial, desde

⁴ Cf. Naomi Miller, *ob. cit.*, p. 35.

⁵ Montaigne descreve esta gruta referindo a existência de todos os tipos de animais, copiados do natural, cuja função é servirem de fontes, fazendo a água jorrar pelos diversos orifícios.

⁶ Apud Naomi Mller, *ob. cit.*, p. 44.

o século II e até ao IV. Desenvolvendo uma fachada monumental à maneira dos *frons scenae* dos teatros, estes ninfeos arquitectam um poderoso cenário, animado com a queda de água em cascata, grandes exedras com pórticos sobrepostos, arcos e nichos. O exemplo clássico deste tipo de fontes nos jardins do Renascimento é o ninfeo da **villa Giulia**, construído para o papa Júlio III entre 1550-65, em Roma. Um pouco mais tardio, de cerca de 1598, é o monumental ninfeo-fachada da **villa Aldobrandini**, desenvolvido numa enorme exedra semi-circular, ritmada por cinco nichos habitados por Atlas, Centauros, Neptunos e Ninfas.

c) Finalmente, um terceiro grupo refere-se a uma tipologia de construção mista, se assim podemos chamar, onde as grutas naturalistas estão inseridas num exterior arquitecturalmente tratado. Ao valor intimista e secreto do interior, contrapõe-se a monumentalidade exterior, privilegiando-se assim os contrastes e favorecendo os efeitos de surpresa. A grotta Grande do **Jardim Boboli**, em Florença, inaugura a série de ninfeos deste tipo. A cascata grande da **villa d'Este**, perto de Tivoli é um outro exemplo ainda do Renascimento.

Curiosamente, o tema do **rustic grotto**, que está na origem dos trabalhos em embrechado, expande-se desde meados do século XVI pela França, Inglaterra, Alemanha e Flandres, vindo a constituir um produto artístico, tipicamente do Maneirismo do norte. É por esta via, pensamos, que chega a influenciar mais directamente a iconografia dos embrechados portugueses. Por agora, importa assinalar que o sucesso das grutas em França deveu-se, sobretudo, à moda do **rusticato serliano** introduzido em Fontainebleau durante o reinado de Francisco I e à acção de alguns artistas italianos que, formados nas escolas do Norte da Itália, trabalharam para os monarcas e príncipes europeus. É o caso de Francesco Primaccio - um bolonhês, tal como Serlio, que havia trabalhado durante algum tempo com Giulio Romano no **palácio Té** - autor da **gruta dos pinos** em Fontainebleu (1543). Esta obra que para Anthony Blunt constitui “uma variação maneirista”⁷, marca o começo da nova escola francesa, mais afastada do rigor tratadístico

⁷ Anthony Blunt, *Art and Architecture in France. 1500 to 1700*, London, Penguin Books, 1953, p.38.

italiano e mais próxima de um estilo que o mesmo A. Blunt definiu como “menos bramantesco e mais picturesco”⁸

Já a **gruta de la Bastie**, construída pouco depois, em 1551, no castelo de Claude d’Urfé, perto de Lyon, inaugura um tratamento mais fantasista e livre dos constrangimentos da norma rígida. Em vez de uma arquitectura coerente, de raiz antiquizante e servida por um programa decorativo naturalista, afirma-se a proposta fantasista e desordenada de motivos geométricos e simbólicos os quais, dentro de uma linguagem hermética, estabelecem fortes ligações aos signos do sincretismo neoplatónico. Em termos compositivos, o tratamento geométrico e miniaturizado dos motivos afasta-se do naturalismo italiano, evidenciando, ao invés, uma forte sujeição às estruturas arquitectónicas.

Até ao final da centúria, Bernard de Palissy criaria o mais fantástico conjunto de grutas deste género. Das suas obras para o duque de Montmorency, em Écouen (1563) e para Catarina de Médicis em Chenonceaux (1563) e nas Tulherias (1567-70), apenas resta o desenho de um *rustic grotto* (hoje na B. N. de Paris) que poderá ser o estudo para uma das obras do novo palácio das Tulherias. A utilização que fazia de fósseis, conchas e réplicas de diversos animais em faiança é, no entanto, sobejamente conhecida através de descrições.

Duas outras construções realizadas para Henrique IV dão-nos uma ideia da estranha simbiose experimentada nas grutas francesas entre arranjos naturalistas e composições extremamente formais e geometrizadas. Para a primeira, construída em **Noisy-le-Roi**, perto de Versailles, em 1582-99, um manuscrito da B. N. de Paris descreve as decorações como: “rocailles e conchas de cem maneiras diferentes formando compartimentos de formosos mosaicos”; Nichos em *rocaille* abrigando grupos escultóricos de “Tritões e Silenos que imitam o natural, milhões de pedrinhas redondas e negras, pássaros aquáticos, golfinhos, jactos de água e pinturas a fresco...”⁹, completavam o quadro. No segundo caso, **em St. Germain-en-Laye** (1599-1610), o arranjo decorativo com conchas e pedras concorre para a composição dos diversos elementos arquitectónicos, desde pilastras, a entablamentos e

⁸ Ibidem, p. 40.

⁹ Cit. por Naomi Miller, *ob. cit.*, p. 58.

abóbodas de caixotões.

A tendência para a arquiteturalização das decorações em grutas, manifesta-se de modo mais acentuado nos exemplos do século seguinte. A famosa **gruta de Thétis**, situada a norte do pavilhão central de Versailles (hoje vestíbulo da capela) representa já o cenário barroco de um teatro clássico. O artificialismo e fantasia - aliado a um espírito de extremo rigor formalista - contradiz em absoluto a imitação do natural, afirmando a vitória definitiva da Arte sobre a Natureza. Esta obra, construída em 1664-5 como pequeno casino isolado, compunha-se de um edifício rectangular, aberto para uma arcada à maneira de arco triunfal com três vãos, a que correspondiam, interiormente, três grandes nichos enquadrando grupos escultóricos de François Girardon e complexos jogos de água. No pavimento apareciam embrechados de mármore e no revestimento parietal, pedras raras, conchas e fósseis de conchas, *rocailles*, corais, esmaltes, espelhos e vidros coloridos, numa panóplia de materiais brilhantes e coloridos que irisavam a luz do sol.

No resto da Europa, sobretudo na Alemanha e Inglaterra, os *rur-tic grottoes* tiveram igualmente os seus cultores e praticantes. Aqui, numa concepção menos formalista e mais livre, o espírito colecionista da cultura do Norte privilegiou as colecções de história natural em detrimento das colecções museológicas de peças de arte. O gosto pelo artificioso e surpreendente, fez renascer os autómatos hidráulicos, constituídos por Tritões navegando em golfinhos, Orfeus tocando e outras cenas moventes, animadas pelo impulso de jogos de água ¹⁰. O mais célebre dos arquitectos de grutas e autómatos foi Salomon de Caus que os descreve no seu *Des Raisons des Forces Mouventes* (1624) e no *Hortus Palatinus* (1620) onde apresenta os desenhos realizados para os jardins de Frederico V de Heidelberg. Duas obras que circularam pela Europa inspirando inúmeros projectos e que também fomos encontrar nos fundos da B. N. de Lisboa. Também o seu irmão, Isac de Caus é um conhecido construtor de grutas. De sua provável autoria é a gruta para a abadia de **Woburn** - Bedfordshire - de 1627, onde a

¹⁰ Os autómatos hidráulicos haviam conhecido um significativo êxito como peças integradas em fontes e grutas. Depois das primeiras referências em obras literárias como o *Hipnerotomachia Poliphili* ou o clássico elogio de Cláudio Tolomeu ao *Ingegnoso Artifizio*, há ainda as indicações sobre a construção destes autómatos dispensadas por F. Brunelleschi, Alberti e Leonardo Da Vinci, ou o impressionante projecto de Filarete para o palácio Sforzinda.

linguagem clássica é ingenuamente interpretada, denotando uma evidente falta de domínio da cultura artística do Renascimento. Os materiais são, contudo, do mesmo tipo, preferencialmente as conchas, corais, os *rocailles*, as formações de estalactites, etc. Na mesma linha estética são igualmente conhecidos os trabalhos de Bockler, W. Jamnitzer e dos seus sucessores.

Chegado o século XVII, no entanto, a gruta reveste-se de um outro sentido: passa a estar associada à ideia da **caverna subterrânea**, metáfora da vida engendrada no interior da terra. O desenvolvimento dos conhecimentos de geologia, hidrologia, mineralogia e cristalografia davam suporte a um conjunto de teorias mais ou menos esotéricas que os filósofos da natureza longamente debateram. No cerne destas teorias está a ideia de que a Terra contém o poder generativo de todas as formas viventes e inertes. No seu interior, a água, enquanto elemento fundador da vida, dá forma aos metais, pedras e também às plantas e animais. A gruta converte-se, assim, na melhor ilustração do paradigma da vida na Terra. Ali, a água possuída de um poder plástico maravilhoso, molda as rochas, petrifica plantas e animais, conservando-os na sua perfeição eterna. As conchas e os fósseis orgânicos, mais do que quaisquer outros, são substâncias emblemáticas desta metamorfose da natureza, uma vez que guardam eternamente o resíduo pétreo da matéria viva.

2. A gruta-museu de história natural

A revolução copernicana colocou o homem perante uma nova situação espacial. O século XVII permitiu, no entanto, uma outra revolução igualmente importante: a nova consciência temporal que a espantosa dilatação do tempo histórico na terra - de alguns milhares para milhões de anos - em consequência da descoberta dos fósseis e da discussão em torno do problema, vieram trazer.

Muito antes de se reconhecer que os fósseis eram importantes documentos históricos da evolução da terra e dos seres vivos que nela habitaram, duvidava-se da natureza própria da sua substância. A dúvida girava em torno da sua aparência orgânica apresentada sob a forma de mineral. Além disso, muitos desses fósseis pertenciam a espécies não viventes, o que colocava imediatamente o problema da imperfeição da obra criada. As hipóteses explicativas integravam-se nas teorias gerais da história da Terra, apoiadas num enorme esforço taxonómico que

tentava distinguir, classificar e caracterizar todos os componentes da matéria, para assim os compreender numa concepção unitária da Terra como grande organismo.

Em 1546, Georgius Agricola elaborou uma classificação que compreendia “gemas”, “gessos”, “metais”, “ambar”, “fluidos endurecidos”(como o “âmbar” e o “betume”) e as “pedra”, entre as quais incluía alguns “fósseis”. No *seu De natura fossilium*, o mesmo autor defende a teoria, de raiz neoplatónica, segundo a qual existia um *succus lapidificus* que circulava sob a forma líquida no interior da Terra, capaz de petrificar a matéria e conferir-lhe as qualidades de constância e solidez que realmente caracterizam toda a obra *per-feita*. A “*vis lapidifica*” (poder de empedernir) é comparada por Athanasius Kircher no *Mundus subterraneus*, ao sangue vivificador que circula nas veias, tal como a água circula, perene, sob a crosta terrestre. Uma visão semelhante é partilhada por M. J. C. Schweiger, no sentido em que o princípio originante das pedras e das gemas é o “sal da terra”, esse elemento secreto e misterioso da filosofia alquímica.

Na mesma altura, Robert Hooke lança um olhar mais alargado sobre a história natural, colocando o problema da cronologia da Terra, ou seja, das modificações que se operam sem a intervenção do homem. Para tanto, propõe o estudo das conchas e dos fósseis, tomados por ele como as marcas mais antigas da história da Terra, monumentos ainda anteriores às múmias e pirâmides do antigo Egipto. Hooke recusava-se também a aceitar - como era corrente na época devido à concepção mosaica do mundo - que os fósseis pudessem remontar ao período subsequente ao grande dilúvio.

Entre os nomes mais conhecidos ligados à geologia e história da Terra em geral, como são os casos de Hooke, Niclolaus Steno, Agostino Scilla, Ulisses Aldrovandri e Jonh Ray, vingava a ideia de uma origem orgânica para os fósseis. Do mesmo modo, as conchas constituíam formas não perecíveis da matéria orgânica. Daí em diante, o interesse pelas conchas conhece uma enorme fortuna. No domínio das publicações que lhe são dedicadas, a ligação ao mundo subterrâneo é uma constante. Para além da vasta obra de Ulisses Aldrovandi, Martini Lister publica em 1685 um luxuoso catálogo de conchas, profusamente ilustrado, onde indica os seus habitats naturais. Completa-o uma “*Historiae Conchyliorum*” e outra acerca dos “*Fossilibus sive lapideis bivalvibus*”; Athanasius Kircher tem uma *Historia Custachio*, publicada

em 1665 e um monumental *Mundus Subterraneus*, em 12 vols., publicados em 1678. Para continuar a citar apenas as obras encontradas nos fundos da B. N. de Lisboa, podemos contar ainda com várias obras de Georgius Agricola, do qual se conhece uma obra dedicada às causas subterrâneas (1546) e várias outras de Conrad Gesner, onde se inclui um estudo sobre os fósseis.

Com este quadro torna-se possível compreender as concepções e motivações dominantes que estão na base do colecionismo, sobretudo de conchas, fósseis e pedras. Quando integrados nas grutas, estes materiais ultrapassam o mero sentido decorativo para assumirem o valor de mostruários da História Natural. A gruta converte-se, assim, no primeiro museu de História Natural.

Bernard de Palissy (c.1510-1590), a quem já nos referimos, é uma figura exemplar neste contexto. De simples “potier de terre” e de artífice hábil na construção de grutas, passa a grande sábio da nação, autor de complicadas teorias ligadas à história da Terra. Palissy foi, provavelmente, o mais afamado decorador de grutas do seu tempo. Contratado pelo duque de Montmorency na qualidade de “Inventeur des rustiques figulines”, trabalhou na decoração de vários castelos, em especial no de Écouen. Para Catarina de Médicis desenhou várias grutas, ascendendo depois ao serviço do rei de França. Quando no fim da vida é condenado pelo parlamento de Bordéus - Palissy era um huguenote convicto e activo - consegue ainda receber a alta protecção do duque de Montpenfier, escapando assim ao cadafalso. Na descrição que consta da cruz de Maine que Palissy recebeu em 1584, aparece tanto como “Inventeur de rustiques figulines” e “potier du Roy” como “filósofo natural e homem de um espírito maravilhosamente pronto e agudo”. Nas memórias francesas da Academia das Ciências, redigidas em 1720, Palissy é tido como o primeiro que ousou avançar com a ideia de que os fósseis de conchas eram verdadeiras conchas, outrora depositadas pelo mar, nos lugares onde então se encontraram; e também, que os animais e sobretudo os peixes, deram às pedras as formas das suas diferentes figuras. Numa tentativa de estabelecer o balanço do contributo de Palissy para a história da ciência M. M. Faujar diz, na apresentação da publicação das suas obras completas, em 1777: “Cremos ser imprescindível para a História Natural e das ciências a publicação desta obra, agora que se opera uma revolução na história natural pelo acordo universal firmado para que a observação da natureza se faça de uma

maneira mais metódica que outrora”¹¹. Muito embora com a consciência de que a ciência havia revolucionado os seus métodos de análise, este prefácio reconhece a necessidade de conhecer o caminho percorrido pelos filósofos da história natural, ou simplesmente pelos colecionadores e decoradores de grutas, no esforço desenvolvido para o estudo e classificação das espécies naturais.

De facto, Palissy foi um homem de múltiplos recursos. Era exímio como ceramista e pintor de vidros e esmaltes, mas também era versado no estudo da química - tendo frequentado os laboratórios de Torraine, Poitou e de Anjou - e no ensino da física que praticava no “Gabinet d’Histoire Naturel”, por ele criado em Paris. Adquiriu conhecimentos de arquitectura civil e militar e foi chamado de “governador da Tulherias”. Foi ainda autor de vários tratados, publicados entre 1557 e 1580. No seu *Discours admirable de la nature des eaux et des fontaines*(1580), estabelece a classificação das diversas matérias naturais em “terras e argilas”, “mármore”, “pedras”, “sais diversos e sal comum”, “água e fontes”, “metais e alquimia”, “vidros”, etc. Palissy acreditava que as pedras e os metais se formassem a partir dos sais com que as diversas substâncias se misturavam. Inicialmente todos brancos, da cor do sal, só depois iriam adquirindo as suas cores próprias, conforme o grau de congelação e a constituição dos diversos sais.

Ulissis Aldrovandi, no livro intitulado *Museum Metallicum* (1636) segue quase a mesma arrumação de matérias, dedicando o Livro I ao “lapis Ferruginei”; o Livro II à “terra in genere”- incluindo aqui a terra agrícola, as terras sigilatas, as porcelanas e a terra pictorum; o Livro III aos “succis concretis” - onde se incluem os corais e os cristais e, finalmente, o Livro IV aos “lapidibus in genere”, onde se trata das conchas e fósseis orgânicos.

Todo o esforço que leva ao estabelecimento destas taxonomias, por desordenadas e aleatórias que nos pareçam, visava o conhecimento da natureza da matéria, orgânica ou inorgânica, através da contemplação das suas metamorfoses. O que é curioso notar, para o assunto que nos ocupa, é o facto de comporem o *puzzle* dos materiais usados nas

¹¹ Cf. nota introdutória de: *Oeuvres de Bernard de Palissy, Revues sur les exemplaires de la Bibliothèque du Roi*, avec des notes par M.M.Faujar de Saint Fond et Gobet, Paris, 1777.

decorações de grutas incluindo os embrechados portugueses: são as pedras, as conchas, os vidros, os metais (escórias de ferro sobretudo), as faianças e as porcelanas.

A pouca atenção que tem sido dada a estas teorias, no âmbito da história da ciência ou da filosofia prende-se, possivelmente, com o facto de representarem o campo falhado da história da ciência. Diferente foi a atitude do investigador Paolo Rossi, que estudou em profundidade todas as teorias que no século XVII gravitaram em volta da história da Terra e da nações. Rossi encontrou os “sinais do tempo” que lhe permitiram perscrutar a consciência temporal de uma época que duvidou dos limites do tempo conhecido; interpretou as teorias e fixou a genealogia dos autores que mais directamente se dedicaram ao assunto ¹².

A exaustiva lista de títulos apresentada por Paolo Rossi, permite-nos retirar duas conclusões importantes:

- Em primeiro lugar, o interesse científico que foi capaz de questionar o *cânon* cronológico estabelecido, é um dos grandes temas do século XVII. A comprová-lo temos a meia dúzia de títulos sobre este tema no século XVI, contra a meia centena contabilizada para a centúria seguinte, pelo referido investigador.

- Em segundo lugar, o espírito colecionista e a dedicação ao estudo taxonómico da história natural, pertencem a uma cultura predominantemente nórdica. Grande parte das publicações que se fizeram a este respeito saíram das oficinas de Londres, Oxford, Basileia, Oppenheim, Frankfurt, Leiden e Amesterdão. Muito pouco da vasta erudição italiana toca nos problemas da história natural e, quando o faz, é para dar voz aos filósofos antigos.

No campo estritamente artístico, as consequências são notórias, ao compararmos as grutas italianas filiadas no *rustico grotto*, de concepção naturalista, com os exemplos posteriores da Europa central e do norte.

As grutas do Renascimento italiano vão beber directamente às fontes clássicas. Fazem-no a partir das descrições de Plínio e Séneca e das interpretações literárias da mitologia antiga, das Odes, Éclogas e Epigramas gregos, que constantemente se referem ao elemento da água

¹² Paolo Rossi, *Os Sinais do Tempo. História da Terra e História das Nações, de Hooke a Vico*, Lisboa, Caminho, 1992 (1ª ed: 1979).

e das fontes e aos misteriosos dons da natureza. Aqui, convivem os prazeres sensuais com os intelectuais, as virtudes do ócio no seio da natureza, com a elevada erudição no convívio social.

Os mesmos protótipos vão adquirindo na Europa do Norte, o valor de mostruários dos fenómenos naturais. As grutas progressivamente perdem as exigências eruditas e a constante evocação da Antiguidade, para se situarem num tempo actualizado, onde os valores de uma outra cultura artística se misturam com os conhecimentos científicos da geologia, hidrologia, botânica e alquimia. No âmbito de uma “maneira tedesca” que, tal como os *gruttische* da pintura, azulejaria, ourivesaria e talha chegam a Portugal por via do Maneirismo flamengo, também os embrechados recebem dessa fonte a inspiração e influência mais directas. Isso mesmo veremos melhor com a abordagem dos exemplos de embrechados conhecidos no nosso país.

3. Os embrechados portugueses

É difícil determinar com exactidão o aparecimento de *grottoes* de feição naturalista ou *rusticata*, nos jardins portugueses. E não devemos confundi-los com casas de fresco - existentes desde o Renascimento nas quintas da Bacalhoa e Penha Verde - ou com as simples capelas das Cercas dos conventos ou das quintas senhoriais, por mais rústicas que nos possam parecer. Por outro lado, se nos obrigássemos a uma definição muito restrita do tema da gruta no jardim português, ficaríamos reduzidos aos exemplares do palácio Fronteira, sem outros antecedentes nem consequentes. Mais produtivo se torna averiguar de que modo foi feita a assimilação de um tema que percorreu, praticamente, toda a Europa desde o Renascimento e que chegaria, sempre transfigurado, até ao Romantismo. De facto, se exceptuarmos o caso de Fronteira, não encontramos uma tipologia portuguesa que se ajuste perfeitamente ao tema da gruta. Há sim, uma aproximação válida com os trabalhos de embrechados, que utilizam rigorosamente todos os materiais estudados anteriormente e que se aplicam, quase sempre, no revestimento de nichos, fontes e outros lugares com água (ou, mais raramente, no interior de capelas).

A primeira vez que o termo “embrechado” ou “emberchado” surge fixado num dicionário português, é em 1713, pela mão do Pe. Raphael Bluteau, que o descreve como sendo relativo a: “Pedrinhas,

conchas, bocados de cristal e de outras matérias com que se fazem rochas e grutas nos jardins”¹³. Trata-se de uma definição bastante precisa, que denota o conhecimento do tema da gruta de feição rústica como um dos traços peculiares na construção de jardins, por um lado, e por outro, a identificação dos embrechados portugueses como uma expressão desse tema comum a toda a Europa, o que lhes confere, inequivocamente, uma origem erudita. É interessante verificar, como o factor determinante para a classificação dos embrechados não atende tanto às tipologias das construções ou à gramática decorativa como, sobretudo, aos materiais. Os embrechados são, antes de mais, o conjunto dos materiais usados na decoração de peças de jardim.

O estudo sistemático desses materiais leva-nos à reconstituição do *Museum Metallicum* de Aldrovandi ou Palissy. A mesma selecção dos materiais, o mesmo tipo de associações. Mas devemos pretender, por isso, que estas associações apareçam expressas nos embrechados portugueses com um sentido filosófico eminente, ou vinculadas à História Natural? Para isso seria necessário conhecer os circuitos de fornecimento dos materiais, a cultura científica e artística dos seus executantes e encomendadores, bem como o grau de actualização dos conhecimentos científicos em Portugal. Muito pouco, no entanto, é possível estabelecer com segurança sobre estas questões.

Para os circuitos de fornecimento e proveniências dos materiais, faltam os registos de pagamento ou notas de encomenda que nos garantissem um cuidado especial na selecção dos exemplares para exposição. No que diz respeito às conchas, a maior parte das espécies observadas nos embrechados - tanto quanto é possível determinar a partir de exemplares partidos e desgastados pelo tempo - encontram-se na costa atlântica portuguesa e no mar Mediterrâneo¹⁴. São as vieiras estriadas, as conchas lisas de tonalidades róseas, as conchas nacaradas e os pequenos búzios de cor castanha, o que vulgarmente se encontra¹⁵. As pedras, usadas em tesselas irregulares ou em pequenos seixos, são geralmente calcárias - retiradas das pedreiras da região - ou utilizando o basalto nas linhas de contorno. Por vezes, procuram-se sugerir pedras

¹³ Cf. Raphael Bluteau, *Vocabulario Portugues e Latino*, Lisboa, 1713.

¹⁴ Segundo opinião do presidente da Associação Portuguesa de Malacologia.

¹⁵ Uma das raras excepções são os dois búzios de grandes dimensões colocados no exterior da casa do lago (Fronteira) provenientes possivelmente das Caraíbas.

raras como a obsidiana (rocha vidrada e muito negra de origem vulcânica), preciosas ou semi-preciosas, como as turquesas, ágatas, safiras, águas marinhas e esmeraldas ¹⁶. Nestes casos, são usados vidros coloridos.

É com os vidros que se nota uma maior preocupação com a selecção dos materiais, sendo muito possível que se recorresse amiúde a encomendas feitas no estrangeiro, sobretudo em Itália (Veneza) - onde a arte do vidro foi objecto de um autêntico culto ¹⁷. Nalguns casos temos mesmo a certeza dessas encomendas: Na quinta da Água Férrea, perto de Lisboa, encontraram-se nos embrechados, tubos de vidro duplos e triplos de delicada tinturaria índigo, turquesa, violáceo, esmeralda e coral ¹⁸; a proveniência italiana dos proprietários da quinta (os Morelli) não deixa dúvidas quanto à origem deste fornecimento. Na mesma quinta existem, ainda, as grossas navetas de vidro triplo, vermelho, azul e branco, de secção estrelada, formando as famosas *rosetas* - também encontradas em quantidade na quinta do Calhariz, na gruta de S. Jerónimo (Sintra) e no paço dos Henriques (Alcáçovas). As contas coloridas completam a panóplia dos vidros ¹⁹. Contas de vidro, verdes e amarelas, eram importadas, desde o século XV, com destino ao comércio africano ²⁰; mais tarde empregues nos embrechados, aparecem ao lado das *magrittes*, as pérolas retiradas de tubos de vidro torcido que vinham de Itália.

De um modo geral, os vidros são mais simples, com colorações

¹⁶A sugestão de pedras preciosas de diversas cores é particularmente visível nos embrechados do palácio Fronteira.

¹⁷A obra de António Neri, *L'Arte Vetraria* (1661), dedicada aos processos de fabrico e coloração dos vidros, dá um bom testemunho deste culto que contém, inequivocamente, algo de alquímico. Todo o discurso de Neri é um panegírico em torno dos mais nobres e belos vidros, "cristais belíssimos", "perfeitos", "assaz belos" e outros epítetos que precedem todos os capítulos da obra.

¹⁸Cf. Anne Stoop, *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*, Barcelos, 1986, p. 48.

¹⁹Gabriel Pereira nas suas deambulações pelos arredores de Lisboa, falava de umas contas vítreas que havia encontrado na quinta das Albertas (Torres Vedras), "de fabrico igual ao das contas de Chelas da capela das Albertas (desaparecida) e da cascata da quinta do Meio". A proveniência de tais objectos constituía para ele um problema.

²⁰Já nos finais do século XV o Dr. Jerónimo Munzer no seu *Itinerário* refere a existência de contas de vidro amarelas e verdes importadas de Nuremberg e reservadas em monopólio régio para o comércio africano. Cf. *Itinerário (excertos)*, trad. do latim por Basílio de Vasconcelos, Coimbra, 1932.

que vão do verde garrafa e esmeralda, ao tártaro, açafião e ao negro retinto; cobrem vastas superfícies, criando uma atmosfera etérea semelhante à que é dada pelos vitrais - qualidade que é patente na casa do lago em Fronteira -, ou aplicam-se com preciosismo e minúcia, à maneira do *cabochon* e dos trabalhos de ourivesaria, como acontece sobretudo na galeria dos reis, também no palácio Fronteira.

Com as porcelanas, as encomendas não se destinavam especificamente aos embrechados. É tradição aceitar que os embrechados do palácio Fronteira resultaram de um enorme banquete, durante o qual os convivas se entretiveram a partir um serviço inteiro de Companhia das Índias. Se é absolutamente abusivo perfilhar a ideia de que os embrechados nasceram deste episódio, por outro lado, ele documenta um espírito sumptuário que muito se ajusta ao gosto pelos embrechados. Pelo recurso às porcelanas e por assumirem um certo parentesco com todas as outras artes sumptuárias do século XVII, os embrechados foram tomados como uma variante das artes indo-portuguesas e uma manifestação do gosto orientalizante desse período ²¹. No entanto, do que pudemos observar, os motivos da porcelana chinesa ou as tapeçarias indianas que conheceram ampla divulgação em Portugal, não influenciaram em nada a iconografia dos embrechados portugueses, pelo que somos levados a crer que a inclusão da porcelana se deveu, antes de mais, à grande disponibilidade desse material que, assim, se tornava uma matéria-prima acessível e barata.

De facto, o grande surto dos embrechados corresponde ao período de maior importação das porcelanas Wan-Li da dinastia Ming para a Europa. Estas compõem um conjunto bastante uniforme de peças bicromes, em azul e branco, pintadas com a clássica decoração chinesa compartimentada, contendo fundos de paisagens ou estruturas arquitectónicas ²². Nos embrechados, aparecem normalmente partidas em pedaços ou com os fundos dos pratos invertidos, deixando ver um motivo floral ou um pássaro - ex. da casa do lago e grutas da galeria dos reis (Fronteira); ou ainda em pequenos pires intactos com paisagens e

²¹Veja-se, entre outros, Helder Carita, *Tratado da Grandeza dos Jardins*, Lisboa, ed. dos autores, 1987, p. 82 e segs.

²²Sobre este assunto veja-se: Maria Manuela Mota, "Cerâmica e Porcelana", in *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento* (Núcleo dos Jerónimos - vol.II), XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, Lisboa, 1983.

cenar de costume - ex. casa do lago (Fronteira) e fonte da quinta de Barcarena. Em quase todos os casos, há imitações posteriores da porcelana original Wan-Li e/ou inclusão de louça de outros períodos, como acontece nos Capuchos de Sintra com porcelanas do “período rosa”.

No conjunto dos materiais empregues, as faianças são as que têm menor representatividade. A única excepção de relevo é o núcleo de cerâmica policroma (majólica) da capela dos Henriques (Alcáçovas) que constitui, na opinião de Rafael Salinas Calado, um conjunto único em Portugal de faiança do século XVII, de temas ocidentais ²³. Com efeito, são uma série de pratinhos e covilhetes pintadas a azul e branco com toques de amarelo, representando pássaros, motivos florais e mitos renascentistas.

De um modo geral, pode dizer-se que os fornecimentos variaram de acordo com as posses e os contactos dos encomendadores. Em qualquer dos casos não parece ter havido preocupação especial em exhibir os exemplares de qualidade excepcional que faziam as delícias de todo o coleccionador. Este aspecto é, aliás, comprovado no caso das conchas, pela ausência em Portugal de estudos zoológicos, de colecções ou de catálogos de conchas, anteriores ao século XVIII ²⁴. O mesmo se poderá dizer em relação às espécies mineralógicas.

Apesar das incertezas, parece legítimo concluir que a consciência exacta do tema da gruta e a utilização correcta dos materiais que compunham as grutas-museus do norte europeu esbarra, no espaço nacional, com o contexto da produção e a cultura específica dos encomendadores portugueses. Ao contrário do que acontece na Itália, França, Inglaterra e Alemanha, em Portugal não se conhecem nomes dos decoradores de grutas, projectos ou desenhos prévios. Estes seriam executados, provavelmente, pelos azulejistas ou pelos pedreiros ocupados nos trabalhos de reboco e de revestimentos com azulejos. A associação que os embrechados estabelecem com os azulejos, reproduzindo ou completando os motivos azulejados são, pelo menos, um forte indício para essa atribuição. Por outro lado, os modelos conhecidos através de gravuras, desenhos e ilustrações de livros constituíram, seguramente, uma fonte de inspiração. Mas a sua

²³ Cf. Rafael Salinas Calado, *Faiança Portuguesa*, s.l., Ed. Correios de Portugal, 1992.

²⁴ Cf. Luis Pisani Burnay e António A. Monteiro, *História da Malacologia em Portugal*, Lisboa, Publicações Ocasionalmente da Sociedade Portuguesa de Malacologia, 1988, p. 7 e segs.

interpretação pelos artífices locais foi, também, mais popular do que erudita.

No âmbito da cultura artística e, sobretudo, científica, dos encomendadores, apenas podemos afirmar que grande parte das obras referentes à história da Terra (onde se incluem os estudos dos fósseis e conchas), encontram-se no acervo da B. N. de Lisboa, provenientes dos fundos e arquivos dos vários conventos. Não basta isto para garantir a relação com o tema específico dos embrechados. Apenas se apresenta como sinal de uma certa actualização dos conhecimentos e das preocupações culturais da época.

3.1. Para uma correcta avaliação dos ambientes culturais e correntes artísticas que influíram na criação dos embrechados é necessário, antes de mais, percorrermos os exemplos de embrechados que chegaram até nós, alguns deles só conhecidos através de fontes documentais.

A primeira descrição conhecida sobre embrechados portugueses refere-se aos jardins do palácio Fronteira (Benfica) e é dispensada por Cosme de Médicis, conde da Toscana, quando em 1669 visita o palácio. Ainda em fase de construção, os jardins obedeciam a um gosto italiano com *parterres* de buxos, estátuas e baixos relevos. Aí existiam também “grutas adornadas com madrepérola, pedaços de porcelana, vidros de várias cores, esquirolas de mármore de diversas espécies...”²⁵. Corsini refere, ainda, uma outra gruta do mesmo género nos jardins do conde de Castelo Melhor (desaparecida).

Constituindo, como já referimos, um conjunto exemplar, os jardins de Fronteira integravam seis sítios com embrechados. Do único desaparecido, a casa de fresco no **jardim do labirinto**, fala-nos Alexis Collotes relatando a sua passagem pelo palácio em 1679²⁶:

Num frondoso lugar, “...abobadado sobre quatro agradáveis colunas de elegante fabrico, uma pirâmide de fragmentos de vidro e louça chinesa, espécie de ornato coberto de conchas, conchinhas e

²⁵ Cit. por Helder Carita, *ob. cit.*, p. 82.

²⁶ Alexis Collotes, *Home Subsecivoe*, Ulyssipone, 1679, pp. 106-9. As pags. relativas à descrição do palácio Fronteira estão trad. por José Cassiano Nesves no livro *Jardins e Palácio dos Marqueses de Fronteira*, 2ªed., Lisboa, Ed. da Câmara Municipal de Lisboa, 1954, p. 22.

pérolas entre outras cousas, expele água em forma de coroa aberta, dando origem a um lago que é ornamentado de várias cores.(...)”²⁷.

Passando para o recinto da capela (onde parece também terem existido embrechados nos nichos), entramos no **átrio**. Aqui, os embrechados combinam-se com azulejos do início do período azul e banco, representando figuras alegóricas, brutescos e cenas mitológicas; em relevo, desenham-se grossas grinaldas de flores e frutos em cerâmica policroma, à maneira dos medalhões de Luca della Robbia. Ao fundo do átrio (ou ambulatório) ergue-se a fachada da capela, formada por uma *serliana* com colunas jónicas e terminando num frontão triangular.

A uma cota mais baixa, encostado ao muro de suporte do átrio da capela, fica um tanque de rebordos recortados, muito semelhante aos jardins alagados que existiam nos peristilos das casas romanas. Em frente a este, fica a **casa do lago**, verdadeira gruta de jardim onde o tema clássico melhor se expressa. Trata-se de uma estrutura em planta centrada, coberta por uma cúpula e contendo no interior três ábsides, cada uma das quais recortada por três nichos e uma fonte em mármore. Todo o revestimento interior é feito com embrechados, criando-se motivos elegantes que produzem, pela riqueza dos materiais (onde abundam os vidros coloridos), um efeito feérico e imaterial.

No terraço inferior do jardim de buxo, existe o grande tanque de rega, em frente à fachada da **galeria dos Reis**. Subindo por duas escadarias laterais percorre-se uma larga varanda dando para o tanque, ritmada pela sucessão de nichos que abrigam os bustos de 15 reis de Portugal. No piso inferior, forma-se uma arcaria cega, preenchida com painéis de azulejos, e três grutas com embrechados, cujo acesso só pode fazer-se pelo lago. No seu conjunto, trata-se de uma composição monumental com um forte efeito cenográfico. Collotes fala-nos da estatuária da gruta central, dizendo que “mostra Helicão com Apolo e as musas, e Pégaso ferindo o cume do monte com o casco(...)”²⁸. Em

²⁷ A descrição desta peça permite pensar que tenha sido inspirada num debuxo que Salomon de Caus apresenta em *Les Raison des Forces Mouventes*, onde se vê um pavilhão de jardim centrado sobre quatro pilares que rematam em pequenas pirâmides, abrigando, no interior, uma rocha artificial em forma de cone de onde brota água em coroa aberta. Para além desta obra que existe na B. N. de Lisboa numa ed. seiscentista, há ainda referência a ilustrações de pirâmides e obeliscos - muito correntes como símbolos da civilização egípcia - nas publicações dedicadas à história da Terra, no decurso do século XVII.

²⁸ Cit. por José Cassiano Neves, *ob. cit.*, p. 22.

volta do grupo esculpido, os embrechados desenvolvem-se em motivos heráldicos com dois *putti* segurando as ramagens do paquife do brasão dos Mascarenhas. Trata-se de um dos raros exemplos de embrechados figurados. As duas restantes grutas não possuem estatuária e apresentam-se totalmente revestidas, a partir de meia altura da parede, incluindo a cúpula, com embrechados que lembram os *cabochons* e outras incrustações de pedras preciosas feitas nas peças de ourivesaria.

Para completar o inventário das peças de embrechado existentes no palácio Fronteira, é necessário ainda referir a **fonte da carranquinha**, no corredor de apoio à cozinha, onde o mesmo tipo de materiais cobre os três nichos e o frontão que compõem esta fonte de espaldar simples.

Na arte dos embrechados, Fronteira é sem dúvida o exemplo mais rico e o que melhor ilustra a existência de uma corrente do Maneirismo internacional, muito ligado a uma via flamenga, ornamentalista, sumptuária e, simultaneamente, apoiada na leitura erudita dos temas clássicos e pagãos.

Uma outra versão decorativa, mais popularizada e menos internacional, pode ser encontrada numa quinta alentejana do século XVII, conhecida pelo “Paço dos Henriques” (Alcáçovas). Construída, provavelmente, pelo 6º senhor das Alcáçovas em 1622 ²⁹, da quinta apenas resta o recinto do **jardim**, muito abandonado, a **capela de S. Jerónimo** e a **sacristia** anexa. Em todos estes locais persistem ainda os antigos embrechados, usados nos revestimentos interiores e exteriores. O interior da capela é totalmente embrechado. No exterior, todos os muros e fachadas dos edifícios, encontram-se revestidos com embrechados. Na fachada lateral da capela, desenha-se um grande motivo geométrico formado por círculos secantes. Continua-a o frontespício da sacristia, também com embrechados, e um outro pano de parede depois de um ângulo recto, preenchido com o desenho embrechado de um cavaleiro enquadrado por um arco de colunas compósitas, seguindo-se uma fonte com três nichos. Do lado oposto, outro muro delimita o passeio ou ambulatório do jardim, formando a meio do percurso um pavilhão coberto por um coruchéu. Para o revestimento parietal, como para a cobertura, mais uma vez se recorreu aos embrechados. Ao longo dos muros de delimitação, as pequenas pirâmides truncadas que coroam os muros são, igualmente, embrechadas.

²⁹ Cf. Rafael Salinas Calado, *ob. cit.*

No seu conjunto, os embrechados cobrem aqui todas as construções de alvenaria, abrangendo todas as superfícies disponíveis, numa proliferação de motivos que, por vezes, acompanha e reforça os elementos arquitectónicos ou impõe a regularização do espaço, através de pequenos registos circulares, ovalados, quadrangulares e rectangulares.

Outros trabalhos menos extensos e importantes, podem ver-se espalhados pelas quintas de recreio de Norte a Sul do país, incluindo as ilhas atlânticas. Poderíamos citar a **quinta da água Férrea** (Belas) e a **quinta da Conceição** (Barcarena) - onde aparecem motivos figurativos de monstros marinhos, sereias e tritões enquadrados por plantas aquáticas; a **quinta de S. Martinho** que pertenceu à mitra de Coimbra, onde surgem os *grottesche*; e várias outras em que a existência de embrechados está documentada. No espaço atlântico, temos notícia de várias grutas e fontes embrechadas, algumas remontando ao século XVII, como é o caso da que existia na **quinta de S. Caetano**, no Pópulo (S. Miguel), revestida com pratos da Índia, azulejos, conchas e búzios ³⁰, ou a da **quinta de Água d'Alto**, depois reproduzida, já com materiais recentes, no jardim da casa de Santana. Ambas pertencem a propriedades vinculares do século XVII, com fundações de casas e ermidas remontando aos primórdios dos respectivos vínculos, pelo que devemos supôr que os *grottoes* - que corporizam, como vimos, um tema característico de Seiscentos - tenham sido edificados na mesma altura. Exemplos mais tardios, aparecem descritos pelos visitantes estrangeiros do século XIX. É o caso de um "jardim extravagante", nos arredores da cidade da Horta, a que os irmãos Bullar fazem referência aquando de uma visita ao Faial, no ano de 1839. Num tom abertamente depreciativo, falam da casa e jardins construídos por um antigo cônsul de Espanha e que se encontravam, ao tempo, abandonados. Das ruínas descobria-se, ainda, um *parterre* composto por canteiros triangulares e rectangulares; rodeavam-no os muros do jardim, os terraços e uma fonte de pé com repucho, no centro do tabuleiro. Todas estas peças, segundo a mesma fonte, estavam revestidas com "conchas cintilantes, pedaços

³⁰Cf. Luis Bernardo Leite Ataíde, "Apontamentos sobre Arquitectura Regional", *Revista Michaelense*, nº 3, Jun. de 1919, p. 322. A "lapinha" de S. Caetano é ainda recordada por algumas testemunhas oculares.

de louça, azulejos, e quejandas ninharias”³¹. Referindo-se provavelmente ao mesmo jardim, Jean Gustave Hebbe, em 1801, admira-se com o dinheiro gasto e o gosto de *connaisseur* empregues na ornamentação das cisternas, jardins e fontes de uma casa de campo que visitou nas imediações da Horta. A atenção dos estrangeiros, continua, é atraída por estas construções em que “tant la nature et l’art semblent, à l’envoi, avoir pris plaisir à les embellir.”³²

Num outro contexto diferente, surgem as grutas das Cercas dos conventos. Também aqui o retiro do mundo procura um lugar onde a arte e a natureza se possam encontrar. Mas neste caso a gruta não aparece investida dos significados mitológicos e pagãos, inspirados pela Antiguidade clássica. Na sua origem estão as grutas da Terra Santa ligadas aos milagres cristãos, e as grutas procuradas pelos santos eremitas para o retiro do mundo. O significado mais explícito da gruta para a tradição cristã - neste ponto fixada pelos textos apócrifos - é, sem dúvida, aquele que a transforma no símbolo perfeito da vida contemplativa no seio da natureza.

O recrudescimento do misticismo verificado no mundo católico, como um dos aspectos da luta contra-reformista, deu origem a diversas experiências de eremitismo no território nacional. Experiências que chegaram até às ilhas, como exemplarmente testemunha o caso dos três frades eremitas refugiados no vale das Furnas, no ano de 1614 - até essa data apenas percorrido pelos pastores das redondezas e pelos lenhadores que iam aos matos. Na sua nova morada, os padres eremitas, depois de cantarem louvores a Deus pela natureza paradisíaca do vale - que, no entanto, a imagem bíblica de “retiro do mundo” levava a referir como *deserto* - construíram umas grutas de tufo na rocha onde se abrigaram³³.

Nestas grutas simples e rudes não consta que existissem

³¹ Joseph e Henry Bullar, *Um Inverno nos Açores e um Verão no Vale das Furnas*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1949, p. 188.

³² Jean Gustave Hebbe, “Description des Iles Açores”, in *Voyages dans l’Interieur du Brésil*, por Jonh Mawe, 2 vols., trad. para francês por J.B.B Eyriès, Paris, Gide Fils Libraire, 1816, tomo I, p. 341.

³³ Cf. B.P.A.P.D., *Crónica dos Eremitas do Vale das Furnas e do vale da Piedade*, mans. 44.

embrechados. Mas a tradição guardou memória de uma gruta embrechada, conhecida por “gruta da Senhora” que existiu (e ainda existe, embora muito adulterada) na mata mais tarde integrada na quinta do Botelho (hoje Bom Pastor). Diz a lenda, que em tempos remotos essa gruta foi procurada por uma pobre mulher eremita que a habitou para aí viver em santidade. Num gesto de reconhecimento divino por tal virtude, deu-se a aparição da Virgem a um caçador que costumava passear nas redondezas. Desde então a “gruta da Senhora” foi lugar de romaria, todos os anos realizada no dia 28 de Setembro ³⁴.

Os trabalhos em embrechado desta gruta parecem não corresponder à época em que nasceu a lenda da eremita. No entanto, a relação entre os dois fenómenos não é meramente ocasional. Uma observação cuidada revela que todos os trabalhos com embrechados existentes nas Cercas dos conventos, pertenceram a ordens monásticas criadas ou reformadas a partir dos séculos XVI e XVII e obedecendo a um espírito eremítico. É o caso da **Congregação dos Carmelitas descalços** que fundou o mosteiro do Buçaco em 1526; Dos **Eremitas de S. Paulo**, possuidores do mosteiro da Serra d’Ossa (reformado em 1578) e do convento de Nossa Senhora da Consolação de Serpa, criado em 1617; Dos conventos de **Franciscanos Arrábidos**, o primeiro foi fundado em 1539 na serra da Arrábida pela acção de Frei Martinho de Santa Maria e outros, da mesma província, foram depois construídos: - caso do convento de S.José de Ribamar, em Algés (desaparecido) e do de Santa Cruz da serra de Sintra. Também a ordem de **S. Jerónimo**, constituída em Congregação Eremita, fundou importantes mosteiros: de entre eles, o convento de Nossa Senhora da Pena, em Sintra, erigido em 1513.

Em todos eles existiram trabalhos de embrechados. De alguns, apenas ficaram notícias. Frei Agostinho de Santa Maria, em 1707, fala-nos de uma fonte milagrosa “dentro de uma casa de abóboda excelentemente embrechada” que existia na Cerca do convento de N.Sra. da Consolação de Serpa e que era tida como do início da fundação. Acrescenta que disso não há memória segura, uma vez que “aqueles Santos Eremitas só cuidavam de amar a nosso Senhor e de se

³⁴ A “gruta da Senhora” na quinta do Botelho aparece descrita em vários relatos do século XIX. Frederic Walker parece ter sido o primeiro a fixar a lenda popular, relatada com todo o pormenor na sua obra: *The Azores or Western Islands*, London, Trübner & Co., 1886.

ocultar do mundo...”³⁵; Oitenta anos mais tarde, William Beckford durante a sua primeira viagem a Portugal e Espanha, passa pelo convento de S. José de Ribamar descrevendo o “reluzente embrechado de conchas (...) contas de vidro, pires e pratos de faiança, com o fundo para fora...” que existia, quase escondido, por entre as latadas de limoeiros e laranjeiras que vestiam as paredes do jardim-pomar do convento³⁶.

Para outros, restam ainda vestígios dos antigos embrechados. É o caso do convento de Sta. Cruz da serra de Sintra, onde fomos encontrar embrechados no vestíbulo do convento, muito alterados no século XIX com a inclusão de porcelana chinesa do “período rosa”, mas certamente da época primitiva. No antigo convento de N. Sra. da Pena de Sintra foi construída uma “gruta de S.Jerónimo” no claustro do convento (hoje integrado no palácio da Pena) que um inventário de 1834 descreve nos seguintes termos: “He esta capela dedicada a S. Jerónimo de abobeda (sic) e forrada toda por dentro de ornatos de pedra de diferentes cores e conchas que a tornão muito curióza (...)”³⁷. Também no convento do Buçaco se podem ver embrechados nas portas de Coimbra que dão acesso à Cerca. Os motivos deste portal constituem um conjunto estranho (e único) de ramagens de árvores, entrelaçados, meandros e símbolos apotropaicos.

Muito embora a tradição cristã veja na gruta o *topos* sagrado da vida eremita e contemplativa, a iconografia deste *topos* deve-se, mais uma vez, à antiga Grécia. Regra geral, onde existia uma gruta-santuário, uma fonte sagrada ou um altar, cresciam em volta frondosas árvores³⁸. Os bosques sagrados constituem um tema muito referido na literatura antiga, presente nas pastorais, nos temas sagrados, idílicos ou dramáticos. Mais uma vez, foi ao Renascimento que coube a

³⁵ Frei Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano. E História das Imagens Milagrosas de N.Sra.*, tit.LXIII: “Da Milagrosa Imagem de N.Sra. da Luz do mesmo Convento de N. Sra. da Consolação dos Paulistas”.

³⁶ William Beckford, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, 3ª ed., Lisboa, Biblioteca Nacional, 1988, pp. 41-2.

³⁷ Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, “Convento de Nossa Senhora da Pena - Sintra”, Livro 1º das Requisições, Inventário nº 100, Cx. 2206.

³⁸ Dos vários exemplos que poderiam ser citados, lembramos o episódio de Odisseus que, aproximando-se do santuário de Ítaca, identifica-o pelos grandes chorões plantados em volta da nascente.

recuperação do bosque sagrado e do parque de recreio. Exemplos portugueses podem ser encontrados nas quintas de recreio ou nos bosques das Cercas dos conventos. Entre todos, a quinta da Penha Verde (Sintra) permanece como exemplo emblemático de uma função recreativa aliada a um misticismo expresso no culto da natureza. Dizem os seus biógrafos que D. João de Castro reuniu na quinta grande quantidade de plantas que trouxera da Índia, “recreando-se com uma estranha e nova agricultura, cortando as árvores que produziam fruto, e plantando em seu lugar arvoredos silvestres e estéreis(…)”³⁹. No conventinho da Arrábida, nos Capuchos de Sintra, ou nos franciscanos de Algés, encontravam-se extensas matas de olmos, loureiros, olaias e outras árvores silvestres. No Buçaco recebia-se pena de excomunhão pelo corte das árvores da mata. A bula papal (Urbano VIII, 1643) que assim o determinava estava inscrita num embrechado à entrada do mosteiro, a par de outra (Gregório XV, 1622) que proibia a entrada de mulheres na Cerca.

A presença de embrechados nas Cercas dos conventos portugueses constituídos em congregações eremitas, não tem paralelo fora do território nacional. Embora as fontes bíblicas façam referência a grutas e a iconografia medieval e moderna tenha utilizado o recurso da gruta na ilustração de cenas sagradas (“Anunciação”; “Natividade”; “Adoração dos Magos”), a construção de grutas associadas a uma função religiosa é rara, de tal forma que não chega a ser um filão explorado pelos estudiosos da matéria. Encontramos apenas uma referência do género na gruta de Enstone (Oxfordshire), construída em 1628-35 por um criado de Francis Bacon, Thomas Bushell. Na base do eremitério que ficava por cima, a gruta criava um ambiente macabro que simbolizava a melancolia da vida em solidão. A nota dominante do tema da gruta é, pois, dada por um sentido pagão e antiquizante que, naturalmente, se desenvolveu na esfera laica.

3.2. A diversidade dos exemplos apresentados, não deve furtar-nos à exigência de análise dos esquemas compositivos e dos motivos, de modo a podermos determinar as correntes de influência, os modelos

³⁹ Jacinto Freire de Andrade, *Vida de D. João de Castro, quarto vizo-rei da Índia*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1968, p. 21 (1ª ed: 1651).

iconográficos e a gramática decorativa que melhor serviram este tipo de arte decorativa.

Qualquer que seja a estrutura em que assentem, os embrechados preenchem toda a superfície disponível, reforçando o traçado dos vãos e as linhas de força da arquitectura e combinando-se, por vezes, com azulejos no registo inferior. Esta é uma das características mais generalizadas na decoração parietal e em coberturas - para a qual só encontramos a excepção das portas de Coimbra (Buçaco), onde os motivos se distribuem em cercadura deixando o campo livre no interior.

O reforço da linguagem arquitectónica, também verificado na pintura de retábulo deste período, faz-se pela inclusão de colunas, capitéis, arcos e abóbodas, para além de um vocabulário arquitectónico específico, como é o caso das chaves de abóbodas, das rosetas dos caixotões, aduelas e extradorsos, molduras e denteados. Percorrendo os exemplos que nos foi dado observar, deparamo-nos com alguns motivos de interesse:

- no paço dos Henriques, do lado exterior da capela, há um motivo geométrico composto por três círculos secantes que ocupam quase todo o pano da parede e que sugerem, por um processo ilusionístico, uma rosácea preenchida com vitrais. No pano de parede perpendicular a este, desenha-se a figura de um cavaleiro enquadrada por um arco com colunas compósitas. Os elementos dos capitéis são perfeitamente visíveis com as volutas da ordem jónica, as três flores do ábaco, as folhas de acanto estilizadas e o astrálogo a separar o fuste do capitel;

- na quinta do Calhariz (cerca de 1681), o arco que abre para o nicho da sacristia é marcado pelo ritmo das aduelas decoradas com quadrifólios. Na quinta da Conceição (1690)⁴⁰ é usado o mesmo processo para a demarcação do arco, assim como na capela da S. Jerónimo em Sintra;

- no palácio Fronteira encontram-se alguns outros exemplos curiosos do uso deste vocabulário arquitectónico, como os denteados da ordem coríntia numa das molduras do átrio da capela, as arestas da abóboda e a chave de remate numa das grutas da galeria dos reis e a

⁴⁰ 1690 é a data inscrita nos painéis de azulejos assinados por Gabriel del Barca. José Meco aceita, por isso, como muito provável que os embrechados tenham a mesma datação, até porque o conjunto forma uma unidade.

enorme chave da cúpula da casa do lago. Há ainda as pontas de diamante do lado exterior do átrio da capela, formando *pendant* com os azulejos do terraço.

Pese embora a diversidade dos motivos, é possível fixar temas iconográficos recorrentes. Para além das sugestões arquitectónicas que acabamos de ver, o recurso aos motivos geométricos suplanta largamente as representações figurativas. Estas são tão raras que não chegam a definir grupos temáticos. Na quinta da Água Férrea, cuja encomenda, significativamente, se deve a uma família italiana, desenha-se o único quadro de inspiração mitológica e antiquizante, com uma cena aquática onde aparecem tritões, sereias e enrolamentos de plantas marinhas; No paço dos Henriques temos duas representações figurativas: o “retrato” do cavaleiro armado com lança, que a tradição diz representar o primeiro senhor de Trastâmara, combatente na batalha de Alcácer Quibir e, no frontespício da capela, uma pequena cruz ladeada por dois anjos. Em ambos os conjuntos surge um desenho insipiente, sem domínio anatómico e acusando um forte pendor popular. Finalmente, na sacristia da capela da quinta do Calhariz, a representação de uma paisagem inserida num nicho, constitui um exemplo notável de miniaturização dos elementos topográficos numa composição perspectivada.

Os motivos decorativos mais comuns nos embrechados são, pois, as formas geométricas desenvolvidas geralmente em campo livre ou, mais raramente, em padronagem. No interior da capela dos Henriques vêm-se círculos inscritos em elipses e losangos em quadrados, numa composição que faz lembrar alguns mosaicos romanos, o mesmo acontecendo na capela de S. Jerónimo (convento da Pena, em Sintra). Peltas, quadrifólios, entrelaçados e meandros são outros tantos motivos que pertencem ao reportório dos mosaicos romanos e que se encontram em abundância nos embrechados. Sobretudo as peltas, transfiguradas em formas mais elaboradas (ex. da cúpula da casa do lago) ou combinadas com círculos (exs. da gruta da galeria dos reis e casa do lago). Os emblemas circulares dos escudos romanos (umbos), usados na decoração da arquitectura portuguesa renascentista terão, porventura, servido de modelo aos medalhões circulares da fonte dos três nichos e pavilhão do ambulatório no paço dos Henriques.

Um outro grupo decorativo onde seria possível identificar modelos reproduzíveis, diz respeito aos *grotesche* e *ferroneries*, tão ao gosto do Maneirismo flamengo. Os seus motivos gravados por

pintores do Norte à maneira dos Floris (Cornelis e Jan de Vries), de Philippe Galle, de H. Hook e de Jérôme Cock e, também, de alguns franceses como Claude Audran e Jean Bérain, tiveram tal êxito em Portugal que se espalharam pela pintura a fresco e a têmpera, azulejaria, talha e ourivesaria, adoptando numa fase de nacionalização máxima, a designação de “brutescos”⁴¹. No entanto, motivos típicos dos brutescos como os candelabros, arabescos, laçarias, *putti* e seres híbridos, não aparecem nos embrechados. Ficamos assim praticamente reduzidos a um tipo de enrolamentos conhecidos por *rollwerke*, especialmente visíveis na capela dos Henriques ou nos enrolamentos vegetalistas da quinta da Conceição. Há ainda a referência a umas “carantonhas” que terão existido nos embrechados da quinta de S. Martinho, da mitra de Coimbra (1583-1615)⁴², porventura o primeiro embrechado feito em Portugal. Ilusisonismo arquitectónico, motivos geométricos (mas poucos vegetalistas) e raros figurativos constituem, pois, o conjunto iconográfico presente nos embrechados portugueses.

Não é fácil estabelecer filiações, detectar correntes de influência ou encontrar modelos directos para a sua construção. Numa certa linha de evolução, a composição acompanha a tendência verificada além-Pirinéus, para abandonar o acentuado naturalismo que caracterizou os rústico *grottoes*, na sua fase inicial, e empreender uma progressiva arquitecturalização da decoração. A capela dos Henriques assemelha-se, pelas sugestões arquitectónicas, pela compartimentação do espaço de tendência racionalista e geométrica, à gruta de St. Germain-en-Laye, com a diferença de que o acentuado carácter *rusticato* desta é inexistente no caso português. Outros exemplos franceses mais tardios - como a gruta de Thétis (1676) - garantem a adopção, já sem reservas naturalistas, das decorações arquitecturais. Mas, por outro lado, estes *grottoes* desenvolvem uma linguagem barroca de organização espacial, com um forte efeito cenográfico, que não é acompanhada pelas composições portuguesas com embrechados. Estas, como meros revestimentos de superfície, aplicam-se a estruturas arquitectónicas estáticas, simples

⁴¹ Sobre este assunto veja-se: Nicole Dacos e Victor Serrão, “Des Grottesche à la peinture de “brutesques”, in *Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550-1680)*, Bruxelles, Europália, 1991.

⁴² Cf. Ilídio de Araújo, *Arte paisagista e Arte dos Jardins em Portugal*, 2º vol., Lisboa, cap. IV.

muros, fontes de espaldar com nichos ou edifícios de plantas quadrangulares ou semi-circulares. A rigidez da estrutura contrasta, assim, com a profusão de cor e brilho dos revestimentos.

Remonta aos finais do século XVI a tendência artística que melhor parece adequar-se ao espírito dos emblemas, um certo “maneirismo clássico” de influência flamenga que exemplarmente se manifesta na obra de Jerónimo de Ruão. Na capela-mór dos Jerónimos, capela-mór da igreja da Luz (Benfica) ou da Conceição Velha de Lisboa, o Maneirismo internacional adquire uma feição nacionalizada pelo acordo que estabelece com o espírito de extrema austeridade da arquitetura contra-reformista. A decoração arquitectónica submetida ao rigor formal das figuras geométricas faz, simultaneamente, uso de um intenso cromatismo pelo contraste dos materiais, o que lhe dá o aspecto de peças de joalheria. Decorativismo e ilusionismo são dois vectores de uma tendência psicológica e formal que adquire expressão durante o período sebástico.

E, uma vez que não se conhecem exemplos de emblemas anteriores ao período da Restauração - com excepção talvez da quinta de S. Martinho e do paço dos Henriques cuja capela foi fundada em 1622 -, porquê recuperar as decorações arquitectónicas do período sebástico? Desejo de retomar uma feição nacional e “castiça” que a perda da nacionalidade havia interrompido? Retardação própria de um período marcado pelo isolamento e empobrecimento português? A resposta não é clara. Do mesmo modo, pode perguntar-se em que medida terão persistido, pela via mais popular e informal, motivos decorativos vindos da ancestralidade cultural do Portugal romano. Certas soluções compositivas e alguma gramática decorativa fazem-no supôr.

Mais do que qualquer outra, parece vir da ourivesaria a fonte de inspiração mais directa para os ornatos feitos com emblemas. A qualidade de brilho e cor aliada a uma liberdade plástica que outro tipo de materiais não oferecia, permitiram a criação de composições “preciosas”, sugerindo diademas, pregadeiras, colares de contas e pingentes. Este aspecto, que é particularmente sensível na cúpula da casa do lago ou na galeria dos reis do palácio Fronteira, aparece como denominador comum aos emblemas do século XVII.

Tentamos fazer o levantamento das questões e problemas colocados pela análise deste tipo peculiar de decoração em jardins.

Nem sempre as respostas são completas e de interpretação absolutamente satisfatória. Parece no entanto seguro, poder afirmar que a arte dos embrechados resulta, na origem, do tema clássico da gruta das ninfas. Um tema que a cultura erudita e sofisticada do Renascimento veiculou, quer através da produção literária, quer através da realização de *grottoes* nos jardins, e que a cultura científica do Norte europeu transformou, de acordo com uma estética maneirista e um sentido científico eminente. Simbiose de semânticas e correntes artísticas que os artífices portugueses recebem indirectamente e sem o completo domínio da linguagem que utilizam. A definição rigorosa de Bluteau ou a consciência artística dos Mascarenhas, dão-nos a prova dessa filiação internacional e europeia para os embrechados portugueses; os motivos de extração popular e o recurso sistemático às porcelanas da Índia (enquanto matéria-prima acessível e barata), revelam um contexto de produção pautado pelo isolamento e empobrecimento da arte portuguesa do período da Restauração. Com uma temática que não sendo determinada pelas normas tridentinas da representação iconográfica, os embrechados portugueses não desenvolvem qualquer sentido antiquizante e pagão - até porque estão muitas vezes associados ao contexto devocional dos conventos e comunidades eremitas. Os seus motivos, cuja filiação nem sempre é clara, ressuscitam um certo "maneirismo clássico" que conheceu divulgação em Portugal durante a última fase do século XVI. É difícil avançar com explicações muito seguras para estas correlações. Resta-nos desejar que outros contributos venham enriquecer o nosso conhecimento sobre este tema decorativo, trazendo novas perspectivas e conduzindo, porventura, a conclusões algo diversas.