



Anna M. Valand

delin et p^o incid

IDÉ VAS ORDINATIS FLORIBVS CONSPICVVM

Albarradas setecentistas da produção azulejar coimbrã e a influência da obra *De Florum Cultura* de Giovanni Battista Ferrari (1633)

Diana Gonçalves dos Santos

Comum na azulejaria portuguesa da primeira metade de Setecentos, o motivo do vaso florido enquadra-se enquanto tipologia autónoma na produção azulejar em série, à semelhança do azulejo de padrão e do azulejo de figura avulsa.

Integrando composições ornamentais, as *albarradas* não têm, portanto, uma preocupação narrativa mas serviram a função decorativa do azulejo, sendo versáteis no enriquecimento de superfícies de dimensões variáveis. Seguindo a lógica de desenvolvimento horizontal das composições ornamentais onde estão integradas, o módulo de repetição que assumem é concebido em função do ponto de equilíbrio entre a proporção da área das paredes a revestir (no sentido do seu comprimento linear) e a altura total das mesmas, contando com acidentes arquitetónicos como vãos de janelas e portas. A repetição deste motivo formou silhares contínuos, guarnecidos com cercaduras ou barras, respetivamente, consonantes com o menor ou maior desenvolvimento do módulo de repetição, complementando-se com outro tipo de motivos como balaústres, meninos e festões que funcionavam como motivos de ligação nos painéis ornamentais¹.

Tendo como tema central o vaso ou jarra florida, os pintores de azulejos portugueses fizeram a interpretação do motivo da *albarrada* em múltiplas variantes que atestam a sua capacidade inventiva pelo leque alargado de soluções conhecidas. Os cambiantes residem em pormenores como o formato da peça de suporte das flores, o tipo de flores representado e o modo como estão dispostas, a opção pela inclusão de motivos complementares e o tipo desses motivos, a representação de elementos de suporte/elevação do motivo central ou a sua total ausência.

A variedade de soluções conhecidas faz pensar na inevitável relação entre o azulejo e a influência da gravura europeia e obriga à indagação do nível de ascendência da matriz gravada sobre o processo criativo do artista pintor de azulejos. Deste modo, dentro da variedade de fontes gráficas associadas ao motivo do vaso florido, realçamos o tratado seiscentista italiano *De Florum Cultura*², de importância sobejamente conhecida para

1 SIMÕES, 1979: 56.

2 FERRARI, 1633. A biblioteca do Departamento de Botânica da Universidade de Coimbra tem um exemplar da primeira edição deste tratado, o qual consultámos para este trabalho de investigação. Conhecemos também uma versão digital da edição latina impressa em Amsterdão em 1646 na Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:12-bsb10228626-2>> [consult. 15 Ago. 2010].

a história da botânica e para a arte dos jardins, tomando-o como peça não descartável na difusão do motivo ornamental em abordagem e sua assimilação pelo azulejo português e, em particular, na produção de Coimbra.

1. A obra *De Florum Cultura* (1633): fonte suplementar para as *albarradas* portuguesas em azulejo

Da autoria do padre jesuíta Giovanni Battista Ferrari (1584-1655)³, a obra *De Florum Cultura*⁴, cuja primeira edição foi impressa em Roma no ano de 1633, revela-se uma importante fonte gráfica para as representações de vasos floridos na azulejaria portuguesa.

Enquanto um dos mais importantes tratados seiscentistas italianos sobre floricultura, horticultura e jardins, esta obra, dedicada pelo autor ao cardeal Francesco Barberini – célebre patrono das artes e ciências da Roma de Urbano VIII, que lhe financia a obra⁵ – é ilustrada por um amplo conjunto de gravuras da autoria de vários artistas de renome à época em Itália como Pietro da Cortona (1596-1669), Guido Reni (1575-1642), Andrea Sacchi (1599-1661) e ainda Johann Friedrich Greuter (1590-1662), Claude Mellan (1698-1688) e Anna Maria Vaiani (pintora e gravadora florentina próxima a Claude Mellan, ativa em Roma ca.1620-1630).

Na qualidade de conselheiro para a floricultura e horticultura da família do Papa Urbano VIII, Giovanni B. Ferrari ficou responsável pelo horto botânico privado do cardeal Francesco Barberini, conhecido pela beleza das suas espécies exóticas, facto que lhe permitiu desenvolver o estudo que em parte é a essência desta obra, tendo incluído um capítulo na terceira parte inteiramente dedicado às espécies raras daquele jardim⁶.

Alcançando larga difusão por toda a Europa – sendo conhecidas algumas edições póstumas à edição romana de estreia e constituindo exemplo do seu sucesso a edição traduzida para o italiano, datada de 1638 e intitulada *Flora: ouero, Cvltvra di fiori*, ou ainda a edição datada de 1646 impressa em Amsterdão – *De Florum Cultura* explana sobre o plantio e planeamento de jardins, sendo abordados aspetos como o cultivo e as qualidades decorativas das flores, abarcando também as novas espécies exóticas que invadiam os jardins romanos, fazendo o autor, inclusivamente, alguns avanços na taxonomia conhecida à época por via de cuidadas análises descritivas.

Concebido como manual sobre flores ornamentais comuns e exóticas, a obra é enriquecida pelo autor com um notável reportório iconográfico que procura ilustrar as espécies vegetais descritas, sendo-lhe adicionadas algumas fábulas que versam sobre metamorfoses florestais da criação do próprio Giovanni B. Ferrari a partir das *Metamorfoses* de Ovídio⁷, onde alguns dos principais deuses da mitologia greco-romana surgem em cenas associadas ao mundo da flora ou em episódios como a metamorfose de um jardineiro ladrão num caracol. Num total de 45 gravuras, é apresentada uma coleção de imagens de plantas de jardins, instrumentos hortícolas, flores, utensílios e objectos decorativos, alternada pontualmente por quadros alegóricos de raiz mitológica, aliando, portanto, a ciência botânica, a fábula e a arte.

A obra organiza-se em quatro livros, resultantes num volume com um total de 522 páginas numeradas. Assim, o *Liber Primus* intitulado *Apparatus Hortensis* dedica-se à imagem do jardim – seu desenho, organização,

3 Natural de Siena, o jesuíta Giovanni B. Ferrari foi professor de Hebraico e Retórica no Colégio de Jesus de Roma, botânico e, nessa condição, conselheiro para a horticultura e floricultura da família do Papa Urbano VIII. Para além da publicação de um léxico em Sírio e um tratado de retórica intitulado *Orationes*, Ferrari ficou célebre pelos seus dois tratados de botânica *De Florum Cultura* (1633) e *Hesperides sive de Malorum Aureorum Cultura et Usu* (1646), este último associado a Cassiano dal Pozzo (1588-1657), secretário do cardeal Francesco Barberini e seu amigo próximo, dedicado também a estudos sobre citrinos, o qual apresenta também um conjunto variado de gravuras produzidas por artistas de renome como Cornelis Bloemaert, Nicolas Joseph Foucault, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Nicolas Poussin, Pietro Paolo Ubaladini, F. Perier, Francesco Albani, Philippe Gagliard, F. Ramanelli, Guido Reni, Dominic Zampieri e H. Rinaldi.

4 FERRARI, 1633.

5 SERAFINI, 2005.

6 SERAFINI, 2005.

7 SERAFINI, 2005.



Figura n.º 1 – Vaso de Flores. Gravura de Anna Maria Vaiani incluída na 1.ª edição do tratado *De Florum Cultura* de 1633
 Fonte: University of Delaware Library. Disponível em: <<http://www.lib.udel.edu/ud/spec/exhibits/hort/hortimages/ferrari.jpg>> [consult. 20 de Set. 2010].

manutenção e equipamento – e inclui sete gravuras com propostas para plantas de jardins, três gravuras com representações de instrumentos hortícolas e duas gravuras alegóricas. Um texto descritivo e analítico sobre algumas espécies de flores ocupa o *Liber Secundus*, tal como indica o título *Florum Notae*, assim como as dez gravuras que funcionam como ilustrações científicas sobre algumas espécies de flores descritas nos seus vários estágios de desenvolvimento e nas suas variantes. Na terceira parte ou *Liber Tertius*, vários capítulos explanam sobre o plantio de flores e seu cultivo – *Florum satus et educatio* – apresentando-se uma gravura com a planta do jardim de Ninfa de Francesco IV Caetani (duque de Sermoneta), duas gravuras com cenas alegóricas, uma gravura com um instrumento de jardim e quatro gravuras com ilustrações científicas de quatro espécies de plantas. A última parte da obra, o *Liber Quartus* intitulado *Florum usus et admiranda*, trata o uso e desfrute da beleza das flores, onde Giovanni B. Ferrari faz ilustrar o texto com gravuras que apresentam as suas propostas para a exibição decorativa das flores, bem como alguns suportes e dispositivos de aparato: entre as várias propostas estão jarras e colunas perfuradas para flores e ainda uma cápsula para transporte de flores – dispositivos representados com grande grau de detalhe de modo a ilustrar o funcionamento das peças. Para além destas gravuras são ainda incluídas seis ilustrações científicas sobre a espécie *rosa sinensis* (hibisco) nos seus vários estádios, ilustrando algumas variedades e mutações, e ainda as duas últimas cenas alegóricas do conjunto de sete que integram a obra da autoria de Johann Friedrich Greuter e Claude Mellan a partir de desenhos de Pietro da Cortona, Guido Reni e Andrea Sacchi.

Para o caso em estudo interessa particularmente a gravura de Anna Maria Vaiani presente na quarta e última parte da obra onde se faz representar uma jarra com flores, como ilustração de uma das propostas de apresentação ornamental de flores concebidas por Giovanni Battista Ferrari (Figura n.º 1). A gravura surge na página numerada com o número 421, estando bem identificada a sua autoria na primeira edição de 1633. A tipologia da sua composição enquadra-se no padrão verificado na azulejaria portuguesa: uma jarra com duas asas, com *bouquet* de flores dispostas em sentido radial a partir do bocal da jarra, colocada sobre um embasamento que faz elevar o motivo representado e também com a marcação de um eixo central (que na gravura de Anna Vaiani é discretamente assinalado pela linha do caule do narciso representado em posição central, a qual encontra prolongamento no caule desenhado em sombra de um segundo narciso que remata o cume do *bouquet*).

Esta fonte gráfica faz, assim, alargar o conjunto de referências visuais habitualmente consideradas no estudo do azulejo para o tema iconográfico em análise, ao mesmo tempo que a obra onde se insere revela um texto teórico fundamental para o entendimento iconológico do motivo do vaso florido enquanto objeto de deleite sobre a beleza das flores. Refletindo o gosto italiano na arte dos jardins, nas ornamentações florais em contextos privados e públicos (como a utilização das flores na arte efémera aplicada às celebrações religiosas ou a aplicação das flores para fins de bem-estar, caso do fabrico de essências para fins olfativos ou degustativos), a obra *De Florum Cultura* é muito mais que um manual de botânica dedicado ao cultivo de plantas ornamentais, assumindo-se também como objeto refinado que auxilia o cultivo da beleza, aspeto que reflete, em sua medida, o ambiente cultural do papado de Urbano VIII e a sua influência no fenómeno artístico.

2. As *albarradas* no azulejo português e sua contextualização no Barroco europeu

Com hipotética filiação na imagem oriental da *árvore da vida*⁸ saída de um vaso, as *albarradas* representadas isoladamente em painéis de azulejos portugueses aparecem a partir dos meados do século XVII constituindo um exemplo para essa datação os painéis da antiga capela das Almas da igreja matriz de Moura, datados de 1651, e também os painéis de azulejo colocados nas ilhargas de uma mesa de altar da igreja do antigo convento de Nossa Senhora da Esperança em Alcáçovas (Viana do Alentejo). Ligados a este último núcleo, são os painéis provenientes do desaparecido convento de Nossa Senhora da Esperança de Lisboa, hoje nas coleções do Museu Nacional do Azulejo (MNAz), Museu Nacional de Arqueologia (MNArq) e Museu Alberto Sampaio (MAS), sobre os quais João Pedro Monteiro⁹ propôs a associação do motivo do vaso florido a uma intenção simbólica conectada com a virtude teológica da Esperança pela ideia de vida eterna/ressurreição, numa associação cristológica, aproximada, portanto, à simbologia da *árvore da vida* no Oriente – interpretação que muito auxilia a leitura iconológica do tema em contextos sacros.

Enquanto natureza-morta floral, a descodificação do significado do vaso florido como tema autónomo é contaminada por alguma “fluidez de interpretação”¹⁰, estando-lhe associada várias ideias que vão desde a dimensão científica da natureza-morta (no sentido da pura abordagem da taxonomia botânica dentro da perspectiva universal da história natural) à complexidade da visão das flores como amostras de um mundo natural carregado de significados ocultos¹¹.

Embora não descartando a influência oriental na inclusão deste motivo na gramática ornamental utilizada pela azulejaria portuguesa seiscentista, procurando entender o lugar do valor decorativo da *albarrada* no contexto da construção de ambientes de aparato do Barroco português, a nossa leitura não esquece a associação ao contexto das mentalidades que acompanhou aquele fenómeno artístico, numa dimensão europeia, lembrando os conceitos de *vanitas* e *antivanitas*.

Sendo comum na época a cultura da imagem simbólica, alegórica e emblemática, o potencial metafórico da imagem do vaso florido – como representação da condição natural das flores (com um ciclo de vida breve) associada às noções de fragilidade e brevidade da vida terrena e sua natureza ilusória – poderá ser uma via a ter em conta no entendimento da sua popularidade enquanto tema autónomo. Exemplo bem representativo é o sucesso da série *Polyptolon de Flore* de Johann Theodor de Bry, datada de ca. 1590, executada a partir de

8 Enquanto símbolo da imortalidade, centro onde tudo teve o seu princípio, origem e eterna renovação do Cosmos. No cristianismo com correspondência cosmogónica à árvore da cruz, por meio da qual Cristo foi crucificado no centro do Mundo, e logo, associando-se a morte de Cristo como fonte de nova vida (MONTEIRO, 1994: 45-46; MECO, 1989: 152, 213).

9 MONTEIRO, 1991.

10 CHERRY, 2010a: 26.

11 CHERRY, 2010a: 29.

pinturas do artista flamengo Jacob Kempener e constituída por seis gravuras com divisas sobre o tema do efémero¹² associado ao deleite das flores onde se representam isoladamente seis vasos floridos, com diferentes espécies de flores, acompanhados por insetos. O êxito desta série – ao originar outras sucedâneas, da autoria de artistas como Johann Sadeler (ca.1600), Pietro Paolo Tozzi (ca.1596-1627) e J. Messenger (ca.1620) – é, portanto, um dado fundamental para o entendimento do motivo do vaso de flores inserido no conjunto dos códigos imagéticos associados ao conceito de *vanitas* do Barroco.

Também a *antivanitas* poderá ser outra via de interpretação associada ao vaso florido representado enquanto tema autónomo. Para esta perspetiva, temos em conta a ideia do poder da imagem, cristalizada na obra de arte, na vitória sobre o tempo, e também, por outro lado, a ideia do prazer no deleite da beleza natural das flores – enquanto elogio à vida – de que são exemplo as finalidades principais do tratado *De Florum Cultura*, presentemente em abordagem, e atrás focadas.

Antecipando a larga difusão e popularidade do motivo da jarra florida alcançada no século XVII, já em gravuras de carácter ornamental da escola flamenga do século XVI se observa esse motivo por entre o léxico formal das composições de *grotesche*. Na dimensão ornamental a sua divulgação faz-se pela circulação de gravuras que colocam o vaso-jarra florida como motivo central individualizado, ou em séries gravadas ou livros ilustrados que incluem na gramática decorativa esse motivo como elemento acessório combinado com outras componentes formais em enquadramentos de cenas narrativas¹³. Não só na gravura mas também na pintura quinhentista, a albarrada propriamente dita – peça cerâmica destinada a conter flores e assumindo a forma de jarra bojuda com duas asas – surge integrada em cenas narrativas de temática religiosa como no caso da iconografia da Anunciação do Senhor, constituindo um dos seus mais constantes atributos iconográficos¹⁴.

Enquanto motivo autónomo, a *albarrada – florero, vasi di fiori, flowerpot, bloemvaas, blumensträuße* – afirmar-se-á no mercado artístico europeu entre os séculos XVII e XVIII como bem testemunha a datação dilatada de várias séries gravadas incidentes no tema, assim como a dispersão de obras pictóricas saídas do pincel de artistas de vários pontos da Europa¹⁵ representando como motivo principal vasos-jarras-cestos de flores. A propagação deste tema por via da gravura estará definitivamente assumida em pleno século XVII e alargar-se-á pela centúria seguinte como testemunha o trabalho de vários artistas gravadores como: William Altzenback na série *Folge von Blumenstrauben mit darstellungen der fünf sinne* datada de ca. 1668-1680; o holandês Carel Allard (1648-1709) em gravuras datadas de ca. 1660-1709; ou Henry Fletcher na série *The Twelve Months of Flowers* (a partir de pinturas de Pieter Casteels) de 1730. Também na pintura do século XVIII é reconhecível a persistência do motivo do vaso-jarra de flores trabalhado enquanto tema autónomo, prendendo,

12 Gv. 1 – *Flos speculum vitae modo verna et interat aura*; Gv. 2 – *Floris imago fugax rapidi nos ad monit aeri*; Gv. 3 – *Flori par invenis tener est crescentibus annis*; Gv. 4 – *Florem si ostendet feret ipso tempore fructum*; Gv. 5 – *O flos sic verna iuvenili aetate pudorem*; Gv. 6 – *A flore accipias honeste vivere discas*. Tradução livre: Gv. 1 – A flor espelha a vida, desponta e morre ao ar; Gv. 2 – A fugacidade da presença da flor alerta para a efemeridade da vida; Gv. 3 – As flores são como a juventude no desponatar da vida; Gv. 4 – Tal como a flor teremos frutos a bom tempo; Gv. 5 – Ó flor como floresces timidamente o pudor da juventude; Gv. 6 – A flor ensina a viver honestamente.

13 Alguns exemplos: Gravura ornamental (*tondo*) atribuída a Abraham de Bruyn (escola flamenga), datada de ca.1580-1600 e pertencente à coleção do British Museum; Gravura representando um vaso florido da série *Floregium* (constituída por 24 gravuras sobre flores) da autoria de Adriaen Collaert, ca.1587-1589; várias gravuras da série *Archetypa studiaque* de Jacob Hoefnagel e Joris Hoefnagel, datada de 1592; várias gravuras da série *Orament designs with portraits of Kings and Heroes* gravada por Nicolaas de Bruyn e publicada por Ahasuerus van Londerseel em Antuérpia, no ano de 1594; Gravura do frontispício da série *Volatiliun Varii Generis Effigies*, série de 12 gravuras de Nicolaas de Bruyn, publicada por Carel Allard em Amsterdão, datada de 1594 (reeditada mais tarde entre 1663-1709).

14 CASIMIRO, 2004: 1979-1990.

15 A título de exemplo: no Norte de Europa, nomeadamente nos Países Baixos, temos Ambrosius I Bosschaert (1573-1621) como um dos mais fecundos pintores de flores; a Sul, olhando a produção do *Siglo de Oro* espanhol, constata-se que o motivo do *florero* foi abundantemente trabalhado sendo exemplo as obras de artistas como Juan Sánchez Cotán (1560-1627), Diego Valentín Diaz (1586-1660), Juan Van der Hamen (1596-1631), Juan de Espinosa (1605/1610-1671), Tomás Hiepes (1610-1674), Juan Fernández, el Labrador (activo entre 1629 e 1636), Juan de Arellano (1614-1676), Bartolomé Pérez (1634-1698), Gabriel de la Corte (1648-1694) presentes em colecções privadas e em museus (CHERRY, 2010b: 99-107).

nomeadamente, a atenção do artista holandês Jan van Huysum (1682-1749) de quem são exemplos as várias obras identificadas como sua autoria como *Natureza-Morta com flores* de 1723 da coleção do Rijksmuseum, *Bouquet de flores em urna*, de 1724, e pertencente ao Los Angeles County Museum of Art ou *Vaso de flores em nicho*, obra datada de ca. 1720-1740, da coleção do Museu do Louvre.

Entrando no campo da azulejaria – e considerando uma das produções com maior afinidade com a produção portuguesa – temos também na azulejaria holandesa o motivo do vaso florido a surgir abundantemente na produção azulejar holandesa seiscentista de figura avulsa, enquanto painéis de azulejos com a representação exclusiva deste motivo apenas se tornam comuns já em pleno século XVIII. Confirmando a influência da gravura no azulejo holandês, Hans Van Lemmen divulgou uma estampa de Carel Allard (1648-1709) – gravador holandês de Amsterdão – como matriz gráfica evidente para um painel de azulejos setecentista proveniente da fachada de uma olaria de Roterdão¹⁶. Na mesma linha de investigação, também Wilhelm Joliet se dedicou ao estudo das *albarradas* presentes no palácio de Augustusburg, sistematizando-as por tipologias e propondo algumas fontes gráficas¹⁷, bem como esclareceu a datação dos azulejos de vasos floridos, atribuídos à produção de Roterdão, do Trianon de Porcelaine, do Château de Rambouillet, do orfanato de Sommelsdijk e do pavilhão de Amalienburg no complexo de Nymphenburg em Munique, situando as peças na década de 1720, a partir da datação das fontes gravadas¹⁸.

No contexto da azulejaria portuguesa, o vaso-jarra-cesto florido representado de forma autónoma, enquanto elemento extraído dos motivos ornamentais divulgados pela gravura europeia de finais de Quinhentos e inícios de Seiscentos de origem flamenga¹⁹, surge pioneiramente no núcleo azulejar, datado de 1651, da Igreja Matriz de São João Baptista de Moura, atrás referido. No igualmente já mencionado núcleo azulejar da igreja do Convento de Nossa Senhora da Esperança de Alcáçovas (Viana do Alentejo) o motivo da *albarrada* revela-se também independente no revestimento azulejar aplicado nas ilhargas de um frontal de altar em azulejo e ainda nos painéis do vão de uma janela do corpo da igreja. Para estes últimos painéis – com grandes afinidades formais com os painéis já citados da coleção do MNAz, MNArq e MAS, provenientes do Convento de Nossa Senhora da Esperança de Lisboa²⁰ – apurou-se a influência do vaso florido representado numa gravura de J. Picquet Jr.²¹, datada entre 1620-1650, pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa e inserida no álbum de modelos ornamentais proveniente do antigo Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa, no qual se inclui também a série *Raccolta di vasi diversi* da autoria do artista florentino Stefano della Bella, datada de ca. 1640. Também a decoração ornamental do revestimento azulejar Capela de Santo Amaro de Lisboa, datado de ca. 1670-1680, é outro exemplo da utilização do motivo do vaso e cesta florida em painéis autónomos, ora ladeados por pavões, ora com as asas das cestas encadeadas com enrolamentos de acantos (de desenho de nítida influência dos *grottesche*) pontuados por aves, anjos e insetos.

Conhecendo-se o ensaio compositivo realizado no revestimento azulejar da Capela de Nossa Senhora da Redenção da Quinta da Fonte do Anjo no concelho de Palmela (núcleo datado de 1665-1670)²² será, contudo, na transição de Seiscentos para Setecentos que a *albarrada* se assumirá definitivamente na azulejaria portuguesa como motivo decorativo primordial em composições ornamentais seriadas de desenvolvimento linear (a partir de um módulo de repetição), presentes quer na arquitetura religiosa quer na arquitetura civil. Se a pro-

16 VAN LEMMEN, 1994.

17 JOLIET, s.d..

18 JOLIET, 1999; 2009.

19 MECO, 1989: 152, 213.

20 MONTEIRO, 1991: 33-43; MATOS, 2009: 52.

21 Artista francês que se poderá associar a Jean Picquet com obra gravada conhecida para cartografia francesa seiscentista e também para retrato, activo entre 1620-1650 (MEYER, 2000: 28-29).

22 SIMÕES, 1997: I, 198; II, 197.

dução de Lisboa se mostra profícua em variantes para um mesmo motivo, prolongando a sua utilização até à década de 1730, as olarias de Coimbra acompanham a tendência e irão também integrar o vaso florido no seu reportório de soluções para painéis ornamentais, conhecendo-se os primeiros exemplares para 1701-1702, assimilando a alteração do cromatismo que fez vingar o azul como cor exclusiva e dominante na produção azulejar portuguesa para a primeira metade de Setecentos.

3. Identificação tipológica do vaso florido na azulejaria setecentista de fabrico coimbrão

Aliando o carácter ornamental à funcionalidade desejada a um produto de produção em série que se quer infalível na sua adaptação ao assentamento em espaços de diversas características arquitetónicas, as composições das *albarradas* setecentistas conhecidas para Coimbra distinguem-se das de Lisboa pela irreverência de alguns elementos formais introduzidos e seu desenho ingénuo, sendo aspeto comum nas várias tipologias aqui identificadas para as olarias coimbrãs a apresentação simétrica do *bouquet* colocado numa jarra ou vaso decorados com motivos de *grotesche* de gosto quinhentista.

Sobre a importância da simetria nas composições de vasos floridos da azulejaria de Coimbra é de ressaltar que, enquanto composições em série que tomam o módulo repetitivo como chave da sua organização, a existência de um eixo central bem definido facilita o desenvolvimento e a articulação das várias unidades que compõem esse módulo, tendo como objetivo derradeiro o equilíbrio compositivo advindo da simetria perfeita desenhada a partir desse eixo.

A partir das várias amostras inventariadas até à data para a produção azulejar das olarias coimbrãs, é possível estabelecer uma proposta tipológica para a representação do motivo da jarra-vaso florido nas composições azulejares de carácter ornamental. Partindo do exemplo compositivo mais difundido por aquele centro cerâmico e para o qual é possível uma datação com base documental, várias tipologias são identificáveis sendo até plausível uma leitura evolutiva das formas através desse quadro tipológico (Quadro em anexo). As cinco tipologias apuradas, juntamente com algumas variantes conhecidas, revelam como a apropriação do motivo do vaso florido se desenvolveu na azulejaria produzida nas décadas iniciais de Setecentos em Coimbra.

Para além do efeito explosivo do *bouquet* de flores ser uma constante em todas as tipologias e suas variantes, surgindo mais ou menos contido consoante a dimensão do módulo de repetição, constata-se uma evolução da colocação do motivo no espaço compositivo com intenção ilusionista pela inclusão, verificada nas várias tipologias, da representação de um elemento que serve de supedâneo para a elevação da jarra. Esse elemento de elevação e projeção vertical do vaso florido varia desde a simulação de um montículo, observado nas Tipologias I e II, até à representação de um elemento arquitetónico de matriz clássica sobre o qual descansa a *albarrada*, observado na Tipologia IV e variantes, onde se sugere um plano horizontal projetado para o fundo de modo a conferir profundidade à composição e ao próprio motivo representado, realçando a folhagem e a diversidade de flores.

Globalmente, nas cinco tipologias o efeito da composição é estático, quase geométrico na marcação bem vincada do eixo central, cuja axialidade é denunciada pela sequência da presença do jarro e de flores, representadas frontalmente, colocados na mesma linha. A disposição do *bouquet* é muito formal e presa à distribuição radial das diversas espécies representadas, cujas flores encontram igual correspondência à esquerda e à direita da composição. É também manifesta alguma limitação na capacidade descritiva no que toca à variedade de espécies de flores representada: se a diversidade observada poderá apontar o recurso a um *florilégio*, a dificuldade na sua identificação concreta por parte do observador aponta, eventualmente, os limites técnicos do pintor de azulejo ao nível do desenho ou a sua irreverência criativa ao ultrapassar a fonte gráfica gerando formas híbridas, não existentes na natureza, fruto apenas da sua imaginação.

Sobre a datação destas tipologias, ao associar estes produtos à oficina de Agostinho de Paiva (†1734) cuja atividade em Coimbra é conhecida documentalmente para a década final do século XVII e primeiras décadas do século seguinte, conseguimos um balizamento aproximado para algumas das peças que subsistem *in situ* em vários monumentos de Coimbra e sua região.

A Tipologia I – cuja variante la foi aplicada na galeria superior do claustro dos Gerais da Universidade de Coimbra e se encontra documentalmente datada²³ – situar-se-á nos primeiros anos de 1700, observando-se dispersa por edifícios da cidade e região, como alguns edifícios religiosos de arquitetura paroquial e monástico-conventual, constituindo exemplos a Capela de Nossa Senhora da Conceição de Buarcos (Figueira da Foz), alguns colégios das ordens religiosas em Coimbra²⁴ e também o convento de Santa-Clara-a-Nova. Saída da *tenda de olaria* de Agostinho de Paiva (†1734), esta tipologia surge representada em várias sequências de composições ornamentais, a saber: 1) sem intervalos, como no claustro imperfeito do Colégio de Santo Agostinho de Coimbra; 2) separados por azulejos brancos, na variante la, caso da galeria superior do claustro dos Gerais; 3) separados por balaústres, caso do átrio da livraria do Colégio do Carmo; 4) alternando com balaústres e meninos com cornucópias, como se verifica no átrio da portaria do Colégio da Graça²⁵.

Para a Tipologia II a datação será aproximada à Tipologia I dado que a documentação aponta os anos à volta de 1700 para a sua produção, também fruto da dupla Agostinho de Paiva (†1734) / José de Gois (†1731) – tal como confirmam também as semelhanças formais com a primeira tipologia descrita –, sendo observável no revestimento azulejar da Sala do Exame Privado²⁶ da Universidade de Coimbra, conhecendo-se ainda a sua existência na Quinta da Copeira, nos arredores da cidade do Mondego, aplicada no revestimento azulejar do espaldar de uma fonte.

Visível nos casos dos revestimentos do claustro e corredor (lado da Santa Casa da Misericórdia de Coimbra) do Colégio de Santo Agostinho e claustro da Sé de Viseu, a Tipologia III datará de ca. 1720-1724 e é mais um produto da olaria de Agostinho de Paiva como indicam os dados documentais²⁷ e sugerem algumas das afinidades técnicas e formais observáveis nesta tipologia em comparação com as anteriores.

Para as restantes duas tipologias – Tipologia IV e V – não foi, até ao momento, possível apurar uma datação segura, devido à ausência documental para qualquer um dos núcleos azulejares onde se encontram *in situ*. Contamos com o desenvolvimento da nossa investigação de doutoramento²⁸, presentemente em curso, poder esclarecer a sua cronologia.

As tipologias agora identificadas para a representação do motivo da *albarrada* no azulejo setecentista de Coimbra, com as mais variadas formas e em distintos contextos, demonstram como as oficinas da cidade do Mondego foram férteis na criação de soluções decorativas originais e versáteis na sua aplicação, sendo plausível que a apropriação da matriz gravada se fez de forma inventiva pela fusão de distintas referências visuais entre as quais acreditamos não ter sido estranha a que em especial nos dedicamos neste estudo.

23 O fornecimento dos azulejos para a segunda fase da obra dos Gerais Novos está documentado para 1702 para Agostinho de Paiva (†1734) ficando o mestre ladrilhador José de Gois (†1731) responsável pelo seu assentamento (CORREIA, 1946:146).

24 SANTOS, 2007: 154-165.

25 SANTOS, 2007: 156.

26 Entre 1700 e 1702, o *ladrilhador* e *mestre de azulejo* José de Gois (†1731), em parceria com Agostinho de Paiva (†1734) *pintor de azulejo*, surgem na obra da Sala do Exame Privado (CORREIA, 1946:152-154).

27 De acordo com a documentação relativa à intervenção da parceria constituída pelo *oleiro* Agostinho de Paiva (†1734), o *azulejador* José de Gois (†1731) e o *pintor* Manuel da Silva (ativo em Coimbra entre 1710 e 1735) para as obras de azulejaria da Sé de Viseu, recolhida por Santos Simões no Arquivo do Museu Grão Vasco (SIMÕES, 1979: 127-128).

28 Investigação dedicada ao tema *Azulejaria de Fabrico Coimbra (Séculos XVII-XVIII)*. *Cronologia-Artistas-Iconografia* desenvolvida no âmbito do doutoramento em História da Arte Portuguesa, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a orientação do professor doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha.

Embora a manutenção da forma da jarra nas várias tipologias sugira o recurso a uma mesma fonte impressa, as fórmulas aplicadas revelam-se independentes de uma colagem ao protótipo italiano em análise ou aos conhecidos e já mencionados protótipos flamengos, observando-se soluções que parecem miscigenadas a partir de diferentes fontes gravadas. Deste modo, do confronto entre a gravura seiscentista de Anna Maria Vaiani e as tipologias compositivas dos painéis de azulejo de vasos floridos da produção coimbrã realçamos: 1) a característica similar de se verificar que a elaboração ornamental das jarras quase anula o efeito do *bouquet* de flores; 2) o mesmo tipo de desenho das asas das jarras, em «S» (sobretudo nas primeiras três tipologias); 3) a inclusão de acantos ao nível do bojo (em especial a Tipologia IV e derivadas); 4) a utilização do elemento simbólico da serpente (símbolo do terreno e da matéria) como ornamento suplementar da decoração da jarra (na gravura de Anna Maria Vaiani estão serpentes enroladas às asas, caindo na Tipologia V para o pé, contornando o seu perfil e apoiando as cabeças sobre o plinto arquitetónico trabalhado).



Considerações Finais





Do conjunto de fontes iconográficas conhecidas ao serviço da difusão do vaso-jarra florido como motivo principal em composições de pendor ornamental, e em especial na azulejaria portuguesa seiscentista, o tratado em abordagem e em particular a gravura de Anna Maria Vaiani apresentam-se neste estudo como proposta a adicionar às fontes conhecidas, desta feita direcionada especificamente para uma indagação junto da esfera da matriz italiana e sua influência na arte europeia.


A representação do vaso-jarra florida da gravura de Anna Maria Vaiani, datada de 1633, vai ao encontro do verificado para a figuração do mesmo motivo na gramática ornamental utilizada para a azulejaria barroca portuguesa – jarra asada, elevada sobre embasamento, com *bouquet* de flores com a disposição dos elementos vegetalistas em sentido radial a partir do bocal da jarra que marca o eixo central e axial da composição – constituindo alguns espécimes da produção setecentista de Coimbra exemplos úteis a confrontar com essa fonte gráfica.

Quadro

**Síntese descritiva das tipologias de vasos floridos setecentistas
da produção azulejar de Coimbra**

TIPOLOGIA I	<p>MÓDULO: 9x6</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas</p> <p>Organização do bouquet: bouquet largo de efeito explosivo à saída do bocal, com folhagem e três flores representadas de frente colocadas no seu eixo axial, a partir do qual se distribuem em sentido radial mais flores de diferentes espécies</p> <p>Elementos complementares: dois papagaios colocados a ladear a <i>albarrada</i>, representados a três quartos, com uma das asas levantada como que apontando a jarra e com a cabeça de perfil virada para fora com o bico a erguer uma ramagem contra-curvada florida; dois pássaros em voo colocados a cada lado do bouquet na zona de remate com as cabeças inclinadas para baixo</p> <p>Base: sugestão de monte pronunciado como supedâneo da jarra</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Col. N.ª Sr.ª Carmo; Col. N.ª Sr.ª Graça; Col. Sto. Agostinho; Cap. N.ª Sr.ª da Conceição (Buarcos); Conv. Sta. Clara-Nova</p>	
IIa	<p>MÓDULO: 9x6</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas</p> <p>Organização do bouquet: <i>ver tipologia anterior</i></p> <p>Elementos complementares: dois papagaios colocados a ladear a <i>albarrada</i>, representados a três quartos, com uma das asas levantada como que apontando a jarra e com a cabeça de perfil virada para fora com o bico a segurar um pequeno elemento vegetal</p> <p>Base: <i>ver tipologia anterior</i></p> <p>LOCALIZAÇÃO: Claustro dos Gerais /Universidade de Coimbra</p>	
TIPOLOGIA II	<p>MÓDULO: 7x4</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas</p> <p>Organização do bouquet: bouquet estreito, mantendo o efeito explosivo à saída do bocal, com folhagem e duas flores, representadas de frente, no seu eixo axial, a partir do qual se distribuem em sentido radial mais flores de diferentes espécies</p> <p>Elementos complementares: dois mochos colocados a cada lado da <i>albarrada</i>, virados para fora, com o corpo de perfil e cabeça representada de frente</p> <p>Base: sugestão de monte pouco pronunciado como supedâneo da jarra</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Sala do Exame Privado /Universidade de Coimbra; Fonte na Quinta da Copeira (Coimbra)</p>	

<p style="text-align: center;">TIPOLOGIA III</p>	<p>MÓDULO: 5x4</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas e três carrancas, com flores na boca, colocadas ao nível do bojo</p> <p>Organização do bouquet: bouquet estreito, mantendo o efeito explosivo à saída do bocal, com folhagem e uma flor, representada de frente, colocada após uma fiada de folhas no eixo axial, a partir do qual se distribuem em sentido radial mais flores de diferentes espécies</p> <p>Elementos complementares: dois mochos de pernas altas colocados a cada lado da <i>albarrada</i>, voltados para fora, com o corpo de perfil e cabeça de frente</p> <p>Base: linha ondulada com elementos vegetalistas como enquadramento da jarra</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Col. Sto. Agostinho; Sé de Viseu</p>	
<p style="text-align: center;">TIPOLOGIA IV</p>	<p>MÓDULO: 6x3</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas</p> <p>Organização do bouquet: bouquet estreito, de efeito explosivo muito contido à saída do bocal, com folhagem e uma flor colocada logo acima do bocal no seu eixo axial, a partir do qual se distribuem em sentido radial mais flores de diferentes espécies</p> <p>Elementos complementares: duas elegantes aves de crista, com uma das patas recolhida, colocadas a cada lado da <i>albarrada</i> em posição diagonal, voltadas para dentro e com a cabeça representada de perfil, inclinada para fora, com o bico aberto</p> <p>Base: elemento arquitetónico de perfil clássico com sugestão de profundidade na representação perspética do plano horizontal onde descansa a jarra</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Colégio Sto. António da Pedreira; Colégio Sto. Agostinho (desaparecidos)</p>	
<p style="text-align: center;">IVa</p>	<p>MÓDULO: 6x3</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas a partir das quais pendem dois elementos fitomórficos</p> <p>Organização do bouquet: ver tipologia anterior</p> <p>Elementos complementares: sem elementos complementares</p> <p>Base: ver tipologia anterior</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Colégio N.ª Sr.ª Graça</p>	
<p style="text-align: center;">IVb</p>	<p>MÓDULO: 6x2</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra sem asas</p> <p>Organização do bouquet: ver tipologia IV</p> <p>Elementos complementares: sem elementos complementares</p> <p>Base: ver tipologia IV</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Colégio N.ª Sr.ª Carmo</p>	

TIPOLÓGIA V	<p>MÓDULO: 8x4</p> <p>ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO</p> <p>Tipo de jarra: jarra com duas asas, a partir das quais pendem dois elementos fitomórficos, de bojo pronunciado com pintura a esponjado e decoração vegetalista abundante e com duas criaturas semelhantes a tritões colocadas ao nível do pé</p> <p>Organização do bouquet: bouquet estreito com folhagem reduzida e duas flores, representadas de frente, logo acima do bocal colocadas no seu eixo axial, a partir do qual se distribuem em sentido radial mais flores em vários tamanhos e espécies</p> <p>Elementos complementares: sem elementos complementares</p> <p>Base: como supedâneo da jarra desenha-se um elemento arquitetónico de matriz clássica, representado em perspetiva frontal, guarnecido com decoração vegetalista</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Colégio N.ª Sr.ª Graça</p>	
-------------	--	--

Bibliografia

- CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, 2004 – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 vols. (tese de doutoramento em História da Arte).
- CORREIA, Vergílio, 1946 – *Obras*. Coimbra: Imprensa da Universidade, vol.1.
- CHERRY, Peter, 2010a – “A perspectiva das coisas. Dois séculos de natureza-morta na Europa” in CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO – *A Perspectiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa. Primeira Parte: Séculos XVII-XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.13-43.
- CHERRY, Peter, 2010b – “A Idade de Ouro da pintura de natureza-morta em Espanha e Itália” in CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO – *A Perspectiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa. Primeira Parte: Séculos XVII-XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 69-117.
- FERRARI, Giovanni Battista, 1633 – *De Florum Cultura libri IV*. Rome: excudebat Stephanus Paulinus.
- JAGER, Ingrid de; SCHADEE, Nora (coord.), 2009 – *Tegels uit Rotterdam (1609-1866)*. S.l.: Uitgeverij Aprilis/Historisch Museum Rotterdam.
- JOLIET, Wilhelm, s.d. – “Rotterdamse Blumenstücke” *im Sommerspeisesaal der UNESCO Welterbestätte Schloss Augustusburg in Brühl*. Disponível em: <http://www.tegels-uitrotterdam.com/blumenstuecke_augustusburg_bruehl.html> [consult. 13 de Out. 2010].
- JOLIET, Wilhelm, 1999 – “De Haan en de Papegaai op Bloemvaastableaus”. *Tegel*. S.l.: Nederlands Tegelmuseum, n.º 27, p. 22-31.
- JOLIET, Wilhelm, 2009 – “Tegels voor de Keurvorst” in JAGER, Ingrid de; SCHADEE, Nora (coord.) – *Tegels uit Rotterdam (1609-1866)*. S.l.: Uitgeverij Aprilis/Historisch Museum Rotterdam, p. 178-202.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de, 2009 – *Azulejos. Obras do Museu Nacional do Azulejo*. Paris: Editions Chandeigne.
- MECO, José, 1989 – *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa.
- MEYER, Véronique, 2000 – “Un auteur du XVIIe siècle et l’illustration de ses livres: Jean Puget de La Serre (1595-1665)”. *Bibliothèque de l’école des chartes*. S.l.: Société de l’École des chartes, Tomo 158, p. 27-53. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_2000_num_158_1_451015> [consult. 10 de Nov. de 2010].
- MONTEIRO, João Pedro, 1991 – “Os vasos floridos do Convento de Nossa Senhora da Esperança em Lisboa”. *Azulejo*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, n.º 1, p. 33-43.
- MONTEIRO, João Pedro, 1994 – “A influência oriental na cerâmica portuguesa do Século XVII” in MATOS, M. Antónia Pinto de; MONTEIRO, João Pedro – *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do Século XVII*. Lisboa: Lisboa Capital Europeia da Cultura 94, p. 19-55.
- SANTOS, Diana Gonçalves dos, 2007 – *Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII na Arquitectura dos Colégios das Ordens Religiosas em Coimbra*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (dissertação de mestrado em História da Arte em Portugal).
- SERAFINI, Cristiana, 2005 – *Arte, scienza e diletto nella Roma di Urbano VIII: il trattato De Florum Cultura di Giovanni Battista Ferrari S.I. (1583-1655). Una fonte per il giardino italiano*. Roma: Università degli Studi di Roma La Sapienza (tesi di laurea).
- SIMÕES, J. M. dos Santos, 1997 [1971] – *Azulejaria em Portugal no Século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Tomos 1 e 2.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos, 1979 – *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- TAPIE, Alain, 2000 – *Sens cache des fleurs. symbolique et botanique dans la peinture du XVIIe siècle*. Paris: Adam Biro.
- VAN LEMMEN, Hans, 1994 – “The De Bloempot Tile Factory Sign in Rotterdam”. *Glazed expressions, the Magazine of TACS, the Tiles and Architectural Ceramics Society*. S.l.: Tiles and Architectural Ceramics Society, n.º 29.