

ARTIS

NÚMERO/07-08
ANO/2019-2020

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E CIÊNCIAS DO PATRIMÓNIO

ROCOCÓ

AUTOR CONVIDADO

PETER FUHRING

ANDRÉ SOARES (1720-1769)

**A DIFÍCIL ESCOLHA
ENTRE O ROCOCÓ
E O TARDOBARROCO**

NA AZULEJARIA

**O ESTILO REGÊNCIA
EM PORTUGAL**

EM PORTUGAL

**O ROCOCÓ NAS
VIATURAS DE GALA**

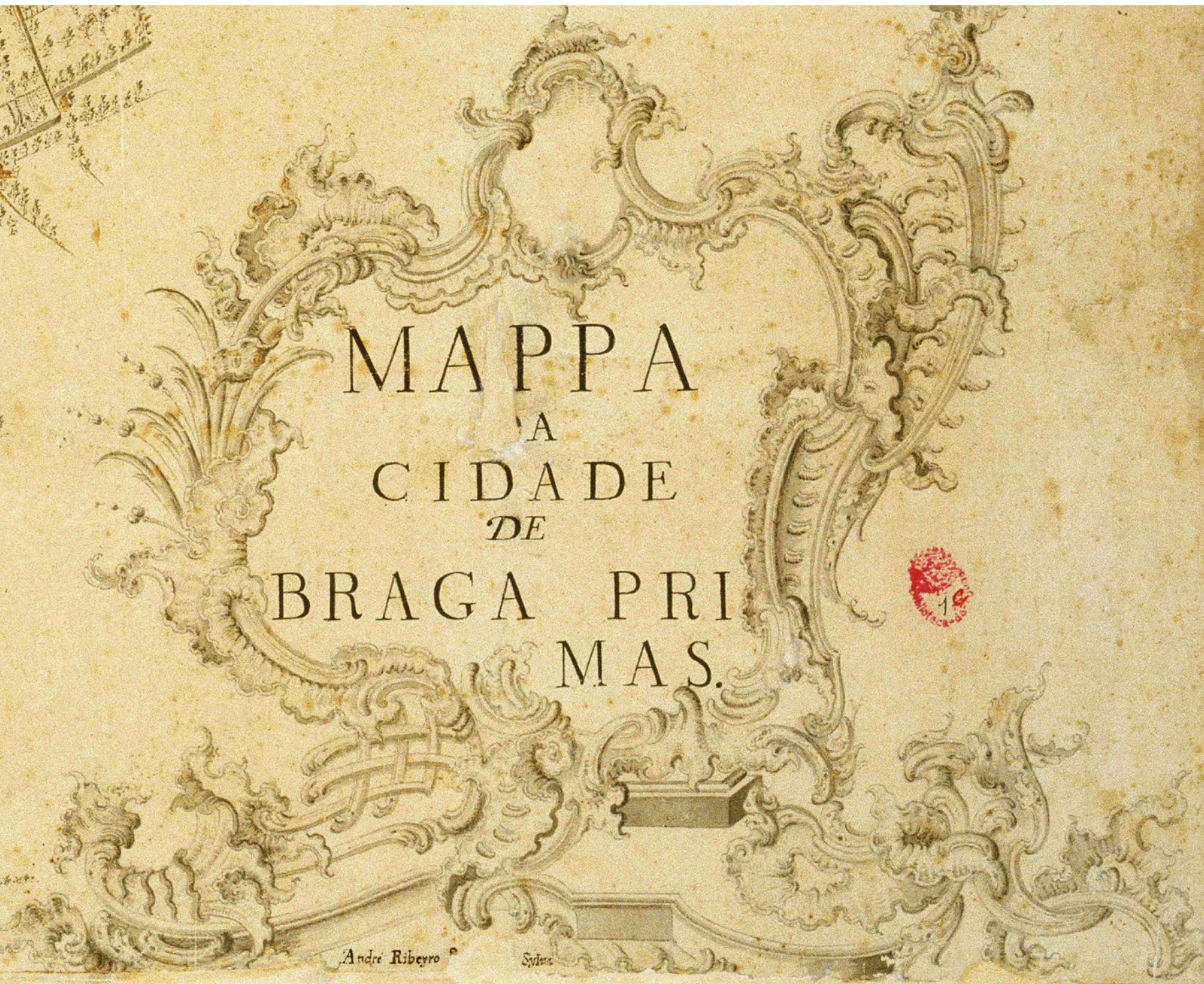
A ARTE DOS GERMAIN

**A BAIXELA REAL
E INFLUÊNCIAS FRANCESAS
NA OURIVESARIA ROCOCÓ**



ARTIS

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E CIÊNCIAS DO PATRIMÓNIO



Andre Ribeyro

Scdm

ARTIS

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E CIÊNCIAS DO PATRIMÓNIO

2ª série, n.º 7/8, dezembro de 2020
Tema: Rococó

A revista ARTIS é publicada com arbitragem científica

DIRETOR

Vítor Serrão

VICE DIRETORA

Maria João Neto

EDITORES

Eduardo Pires de Oliveira

Joaquim Rodrigues dos Santos

CONSELHO CIENTÍFICO

Alexandre Alves Costa

André Teixeira

António Pimentel

Aziz Oliveira Pedrosa

Beatriz Coelho

Carlos Moura

Celso Mangucci

Clara Moura Soares

Fernando António Baptista Pereira

Fernando Grilo

João Vieira Caldas

José Alberto Gomes Machado

José Manuel Fernandes

José Manuel Tedim

Luís Urbano Afonso

Manuel Joaquim Moreira da Rocha

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

Maria Eduarda Moreira da Silva

Maria Isabel Fernandes

Maria João Neto

Maria Regina Emery Quites

Miguel Cabral Moncada

Paulo Pereira

Pedro Lapa

Regina Anacleto

Sílvia Ferreira

Teresa Leonor Vale

Vítor Serrão

FOTOGRAFIA DA CAPA

Pormenor do Retábulo de Nossa Senhora do Rosário,
Igreja do Mosteiro de São Domingos, Viana do Castelo
(fotografia: Adelino Silva)

DESIGN GRÁFICO

António Queirós, design

PAGINAÇÃO

Nuno Pacheco Silva

Nuno Ribeiro

PERIODICIDADE

Anual

TIRAGEM

1000 exemplares

DEPÓSITO LEGAL

187650/02

ISBN

978-989-658-690-4

PREÇO

????? Euros (IVA inc. a 6%)

EDIÇÃO E DISTRIBUIÇÃO



Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, S. A.
Rua Cidade de Nova Lisboa, Quinta Fonte do Anjo, 1-A
1800-108 Lisboa – PORTUGAL
Tel.: (+351) 21 981 79 60 · Fax: (+351) 21 981 79 55
e-mail: caleidoscopio@caleidoscopio.pt
www.caleidoscopio.pt

PROPRIEDADE

ARTIS INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE LISBOA

APOIO



Os textos são da inteira responsabilidade dos respetivos autores bem como os critérios ortográficos adotados.
Os textos e as imagens desta publicação não podem ser reproduzidos sem autorização prévia.

EDITORIAL

EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA / JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS / VÍTOR SERRÃO

O **Rococó** é um estilo ainda não completamente entendido no que à cultura artística portuguesa diz respeito. A verdade é que, mesmo na época histórica em que foi produzida a maioria das obras que se reclamam desse epíteto – o terceiro quartel do século XVIII –, ele não foi entendido nem pelas elites portuguesas, nem pelos artistas coevos, senão em certas sugestões e dinâmicas ornamentais.

Todavia, na cidade de Braga, no coração do Noroeste português, as comunidades locais acolheram este novo estilo, naquilo que trazia de arrebato de formas e inovação inventiva; e aceitaram-no – como também o aceitaram os seus artistas e as elites responsáveis pelas encomendas – porque o Rococó foi dado a conhecer à sombra do gosto do Arcebispo Primaz bracarense, a mais importante personalidade religiosa e civil da cidade. O facto (mais importante ainda) de esse mesmo arcebispo ser D. José de Bragança, o irmão do “Magnânimo” rei D. João V de Portugal, não pôde deixar de ter peso determinante na aceitação dos novos formulários artísticos. Ou seja: as gentes de Braga aceitaram o Rococó, tal como chegava por via das opções do mais alto dignitário da Igreja local; mas, em boa verdade, não o compreenderam totalmente porque em muitas obras importantes o preenchimento dos espaços e os volumes continuaram a ser os do barroco! Ao pretender impor um novo ciclo na Arquidiocese bracarense, que seria marcado pelo seu magistério, no que toca aos novos empreendimentos construtivos e ao seu equipamento ornamental, o arcebispo D. José de Bragança socorreu-se de um artista de génio, André Soares, que iria ter papel preponderante na implantação desse novo estilo artístico nas decorações pétreas e de entalhe produzidas em Braga: o **Rococó**.

De facto, tirando o caso de Braga, único no panorama português de Setecentos, o Rococó não será inteiramente entendido nas demais cidades portuguesas. Lisboa, apesar de ter recebido a celebrada Baixela Germain, preferiu o Pombalino, um “estilo” essencialmente pragmático, como pragmático era o seu mentor... O centro artístico do Porto também o terá entendido muito mal: a sua arquitetura passa do Barroco para o Neoclassicismo, usando

o vocabulário do Rococó apenas e só (ou quase) na arte da talha e do mobiliário. Mas o que dizer, fora da rota das grandes cidades, de um monumento como o Santuário de Nossa Senhora de Aires, em Viana do Alentejo, obra emblemática colocada em pleno pulmão dos campos de lavoura baixo-alentejana, inscrito no meio de uma paisagem sem outras construções à sua volta, fazendo lembrar os santuários bávaros do Rococó, situados longe de tudo e todos? E a insólita Casa de Vila Boa de Quires, em Marco de Canaveses, que não passou da fachada e, aos olhos de hoje, antes parece um pitoresco cenário de cinema? Ou aquelas espantosas obras gordas e espessas do Rococó brasileiro de Minas Gerais, que de certa forma espelham as raízes minhotas de muitos dos artistas que levaram o novo estilo europeu àquela região do outro lado do Atlântico? Ou, ainda, aquelas fachadas e talhas das igrejas de Goa, intensa e ricamente esculpidas como se fossem obras de ourivesaria devidamente aclimatadas aos gostos locais hindustânicos?

O Rococó será pois, em Portugal, uma arte de equívocos... Mas a verdade é que, sendo o Rococó um estilo livre, é na sua essência mais pura um estilo que aceita a diferença; quando confrontados, o Rococó francês é muito diferente do da Baviera, como o da Baviera é diferente daquele que se vê em Portugal! Aqui, no extremo ocidental da Europa, estava-se longe dos espíritos esclarecidos, palacianos, das opulentas construções francesas; ou de muitas outras que se podem ver pela Europa germânica, em que o Rococó se vai assumir, em moldes grandiloquentes, através de um espírito mais pujante. Algo que o mundo lusitânico muito dificilmente acompanhou, tendo que se restringir ao conhecimento do novo gosto artístico mediante gravuras que iam chegando da pequena cidade de Aubsburgo – gravuras essas que se assumiram como a principal forma de difusão dos modelos e repertórios do novo gosto Rococó, desde a Polónia à Sicília, a Portugal ou a Minas Gerais.

Aqui chegados, não deixa de ser curioso que, se é verdade que o novo estilo do Rococó não foi (e nem poderia ser) bem entendido no Portugal de meados do século XVIII, também não é menos verdade

que ainda hoje continua a ser um “estilo” sem clara declinação ou óbvias balizas cronológicas no tempo histórico em que se manifestou. Entre uma historiografia de arte que lhe nega a existência como estilo autónomo – pesem os estudos basilares de Philippe Minguet (*Esthétique du Rococo*, 1966) ou de Julio Seoane (*La Política Moral del Rococó*, 2000) –, e uma outra que o vê apenas como o estertor declinante do Barroco, desenham-se hoje outras correntes e tendências que, a partir de uma revisão séria do “estado da arte”, buscam fixar-lhe as características intrínsecas e a sua validade como **estilo próprio**...

O mesmo se passou com a discutida existência do Maneirismo, entre o Renascimento e o Barroco, visto tanto como uma mera derivação epigonal (e indisciplinada) do classicismo, ora como um verdadeiro estilo autónomo, com tempo histórico definível e base repertorial precisa. E poderiam debater-se igualmente as questões relativas ao Manuelino ou ao estilo Chão, que vão desde a atribuição a meras derivações de outros estilos ou modas artísticas, até ao seu reconhecimento estilístico... No caso das discussões sobre o Rococó, a verdade é que a força da reacção neoclássica, manifesta em todas as latitudes, ao visar justamente as excrescências e bizarras do gosto *rocaille*, acaba por lhe dar atestado de existência! E o mesmo se passa, também, em terras portuguesas, com Braga a sobressair como caso de estudo indiscutível – que se poderia estender à sua alma gémea mineira, de terras brasilienses.

Esta é assim a principal razão para se produzir este número da revista *Artis*: cumpre lembrar aos portugueses (e aos brasileiros, e franceses, e alemães, e a outros...) que o Rococó foi um estilo deveras relevante, importando por isso desvendá-lo, revelá-lo, compará-lo e debatê-lo em conjunto, analisar a sua componente teórico-prática, os seus modelos, obras, artistas, mecenas, áreas de expansão, influências, materiais, permanências... E este é, muito precisamente, o momento ideal para tal debate alargado: os anos de 2019 e 2020, datas em que se comemoram respectivamente os 250 anos da morte e os 300 anos do nascimento de **André Soares**, o principal vulto do Rococó português.

SUMÁRIO

Rococó

PETER FUHRING AUTOR CONVIDADO

ROCOCÓ

Pág. 10

EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA
JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS

ENTREVISTA A

MYRIAM RIBEIRO DE OLIVEIRA

Pág. 20

EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA

ANDRÉ SOARES 1720-1769

A DIFÍCIL ESCOLHA ENTRE O
ROCOCÓ E O TARDOBARROCO

Pág. 28

JOSÉ MECO

O ESTILO REGÊNCIA NA
AZULEJARIA EM PORTUGAL

Pág. 38

HÉLDER CARITA
JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS

A SALA DO TRONO DO PALÁCIO
DE QUELUZ E O ESTILO REGÊNCIA

Pág. 48

DIOGO LEMOS

O DESPONTAR DO ROCOCÓ EM PORTUGAL:
O GÊNERO PITTORESCO E OS
RETRATOS DA SALA DOS TUDESCOS
DO PALÁCIO DE VILA VIÇOSA

Pág. 58

RAQUEL SEIXAS

BARROCO E ROCOCÓ:
DOIS ESTILOS EM COMPLEMENTO
— O SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA
DE AIRES COMO CASO DE ESTUDO

Pág. 64

DOMINGOS TAVARES

DESENHAR NA PAISAGEM

Pág. 72

JOSÉ CARLOS MENESES

AS OBRAS DO FIDALGO
EM VILA BOA DE QUIRES
— MARCO DE CANAVESES: UMA
SIMBIOSE DE BARROCO E ROCOCÓ

Pág. 80

VÍTOR SERRÃO

UMA BRISA ROCOCÓ NA ARQUITECTURA SACRA DO ALENTEJO
A IGREJA DE NOSSA SENHORA DA ASSUNÇÃO
EM MESSEJANA E O MODELO DE FACHADA
SIMÉTRICA COM TORRES RODADAS

Pág. 88

ANDRÉ GUILHERME DORNELLES DANGELO
VANESSA BORGES BRASILEIRO

AS FONTES DE DIVULGAÇÃO DO ROCOCÓ
NAS MINAS GERAIS SETECENTISTAS:
NOVAS CONTRIBUIÇÕES SOBRE O
TEMA E SEUS AGENTES CULTURAIS

Pág. 98

ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA

ESTUQUES DECORATIVOS EM PORTUGAL
E A DIVULGAÇÃO DO ROCOCÓ

Pág. 106

JOÃO CASTEL-BRANCO PEREIRA

O ROCOCÓ NAS VIATURAS DE
GALA EM PORTUGAL

Pág. 114

LUISA PENALVA
JOÃO MAGALHÃES

A ARTE DOS GERMAIN: A BAIXELA
REAL E INFLUÊNCIAS FRANCESAS NA
OURIVESARIA ROCOCÓ EM PORTUGAL

Pág. 124

MARIA DA CONCEIÇÃO BORGES DE SOUSA

TÃO INVULGAR COMO EXTRAORDINÁRIA:
A FONTE COM MESA DO MUSEU
NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Pág. 134

JOSÉ VIEIRA GOMES

FORMA E INFORMAÇÃO EM TRÊS
RETÁBULOS DE ANDRÉ SOARES

Pág. 140

JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS

A TALHA ROCOCÓ EM GOA:
RETÁBULOS E PÚLPITOS

Pág. 148

FRANKLIN PEREIRA

O ROCOCÓ NOS COUROES ARTÍSTICOS
(ESTOFOS, SACO DE OMBRO
E FRONTAL DE ALTAR)

Pág. 158

PATRÍCIA COTTA

MOBILIÁRIO PORTUGUÊS
DO 3º QUARTEL DO SÉCULO XVIII:
ROCOCÓ OU “D. JOSÉ”

Pág. 166

ANA MARGARIDA DIAS DA SILVA

APONTAMENTOS PARA A HISTÓRIA
DO TRAJE CIVIL ROCOCÓ EM PORTUGAL

Pág. 174

KELLEN CRISTINA SILVA

MINERVA COLONIAL: UMA DEUSA
ROCOCÓ EM TERRAS MINEIRAS

Pág. 180

ANTÓNIO COTA FEVEREIRO

A REINVENÇÃO DO ROCOCÓ
PELA INDÚSTRIA DE LUMINÁRIA
FRANCESA E ALEMÃ NO ÚLTIMO
QUARTEL DO SÉCULO XIX

Pág. 188

VARIA

SYLVIE DESWARTE-ROSA

UM RETRATO DE NICOLAU CLENARDO EM
ÉVORA POR ANTÓNIO DE HOLANDA EM 1537?

Pág. 200

SOFIA BRAGA

UMA NOVA EXPRESSÃO ESTÉTICA NA
OBRA DOS ARTISTAS FRANCISCO VILAÇA,
DOMINGOS COSTA E BENVINDO CEIA

Pág. 204

SÓNIA DUARTE

NOTAS PARA O ESTUDO DA AZULEJARIA
DO REFEITÓRIO DO EXTINTO COLÉGIO
DE SANTO ANTÓNIO DA PEDREIRA,
EM COIMBRA \ c.1760

Pág. 208

GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA

ASSIM VIVIA UM CASAL DA ELITE
POSSIDENTE DE MARIANA (MINAS
GERAIS), NOS FINAIS DE SETECENTOS

Pág. 212

SAGARA JAYASINGHE

ALTARES DECORATIVOS
DE IGREJAS MISSIONÁRIAS
ORATORIANAS NO SRI LANKA

Pág. 216

MAYUR THAKARE

CASAS ABANDONADAS:
REDESCOBRINDO AS
RESIDÊNCIAS SENHORIAIS
PORTUGUESAS NA ANTIGA
PROVÍNCIA DO NORTE \ 1534-1739

Pág. 220

RAMIRO A. GONÇALVES

O MISTERIOSO MONSIEUR LANNOY:
MARCHAND PARISIENSE DO CONDE
DE DAUPIAS, DO CONDE DE BURNAY
E DA RAINHA D. MARIA PIA

Pág. 224

EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA

UM ESTUDO MAGISTRAL DE MARIE
THÉRÈSE MANDROUX-FRANÇA SOBRE
A GRAVURA ROCOCÓ EM PORTUGAL

Pág. 228

SÓNIA DUARTE

RECENSÃO AO LIVRO “WATTEAU,
MUSIC, AND THEATER”

Pág. 232

VÍTOR SERRÃO

RECENSÃO AO LIVRO “O CULTO A CAMÕES
E O MOSTEIRO DOS JERÓNIMOS:
O RESTAURO DO MONUMENTO
NO SÉCULO XIX”

Pág. 234

**VÍTOR SERRÃO
MARIA JOÃO NETO**

EVOCAÇÃO DE MANUEL BATORÉO

Pág. 236

AUTORES QUE COLABORARAM NESTE NÚMERO

ANA MARGARIDA DIAS DA SILVA

Técnica superior na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Centro de História da Sociedade e da Cultura, Universidade de Coimbra

ANDRÉ GUILHERME DORNELLES DANGELO

Professor Associado no Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo (Escola de Arquitetura / Universidade Federal de Minas Gerais)

ANTÓNIO COTA FEVEIREIRO

Investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

DIOGO LEMOS

Investigador na Universidade de Coimbra / Bolseiro de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)

DOMINGOS TAVARES

Investigador no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA

Investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

FRANKLIN PEREIRA

Investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA

Professor Catedrático da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / Investigador no CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

HÉLDER CARITA

Investigador no Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa

ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA

Investigadora no Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa

JOÃO CASTEL-BRANCO PEREIRA

Director jubilado do Museu Calouste Gulbenkian / Antigo Conservador do Museu Nacional dos Coches / Antigo Director do Museu Nacional do Azulejo

JOÃO MAGALHÃES

Director e especialista sénior na Sotheby's

JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS

Investigador e professor convidado no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

JOSÉ CARLOS MENESES

Professor no ISCE DOURO - Instituto Superior de Ciências Educativas do Douro (Penafiel) / Investigador no CEPES - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, Universidade do Porto

JOSÉ MECO

Membro da Academia Nacional de Belas Artes

JOSÉ VIEIRA GOMES

Investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Bolseiro de investigação (doutoramento) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)

KELLEN CRISTINA SILVA

Coordenadora do Ninfa - Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Imagem, Universidade Federal de Minas Gerais / Professora do Ensino Público de Minas Gerais - EESFA

LÚISA PENALVA

Técnica superior no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)

MARIA DA CONCEIÇÃO BORGES DE SOUSA

Antiga conservadora das coleções de Arte da Expansão Portuguesa e de Mobiliário do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) de Lisboa

MARIA JOÃO NETO

Professora associada, directora e investigadora no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

MAYUR THAKARE

Assistente técnico no Directorate of Archaeology and Museums, Government of Maharashtra (Índia)

MYRIAM RIBEIRO DE OLIVEIRA

Professora aposentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro / Antiga conselheira consultiva do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

PATRÍCIA COTTA

Investigadora no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

PETER FUHRING

Consultor científico na Foundation Custodia

RAMIRO A. GONÇALVES

Assistente da Coleção de Pintura/Comunicação, Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)

RAQUEL SEIXAS

Investigadora no Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa / Bolseira de investigação (doutoramento) da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/1089973/2015)

SAGARA JAYASINGHE

Investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Professor no Departamento de Design Integrado, Universidade de Moratuwa (Sri Lanka)

SOFIA BRAGA

Investigadora no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

SÓNIA DUARTE

Investigadora no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Investigadora no CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa / Bolseira de investigação (doutoramento) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)

SYLVIE DESWARTE-ROSA

Diretora de pesquisa "Émélite" do CNRS na École Normale Supérieure de Lyon, Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités

VANESSA BORGES BRASILEIRO

Professora Associada da Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais

VÍTOR SERRÃO

Professor catedrático e investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa



D. MARIA I
ED PEDRO III, REYS DE
PORTUGAL
XX III

ANA MARGARIDA DIAS DA SILVA

APONTAMENTOS PARA A HISTÓRIA DO TRAJE CIVIL ROCOCÓ EM PORTUGAL

Este trabalho procura ser um contributo para a história do vestuário em Portugal durante o período artístico do Rococó. O vestuário tanto considerado como obra de arte ou expressão artística é, à semelhança das restantes manifestações artísticas, fruto da mentalidade de uma determinada época, espelho da sociedade que o cria, reflexo da maneira de pensar, sentir e viver. A moda dos séculos XVII e XVIII é introduzida de cima para baixo, sendo o rei o modelo a seguir e aquele que dita a moda através da Lei e do exemplo. Numa sociedade estratificada, a tipificação social é feita por sinais exteriores onde o traje aparece como factor simbólico de diferenciação. A pintura, no estilo retrato e ex-votos, constitui-se como fonte primordial para visualizar formas, cortes e, sobretudo, cores. Conclui-se que no período Rococó a graciosidade invade o vestuário, e reflete a mentalidade da época.

Notes on the history of rococo civil clothing in Portugal

This work seeks to contribute to the history of clothing in Portugal during the Rococo artistic period. Considered as an artistic work or mode of expression, clothing, like other artistic manifestations, is the result of the mentality of a certain era, a mirror of the society that creates it, a reflection of the way of thinking, feeling and living. Fashion from the 17th and 18th centuries is introduced from the top down, with the king as the main model, dictating fashion through the law and his own example. In a stratified society, social typification is ensured by external signs, and the costume appears as a symbolic factor of differentiation. Paintings, both portraits and ex-votos, constitute a primordial source for the visualization of shapes, cuts and, above all, colors. We conclude that, in the Rococo period, clothes become more graceful, reflecting the mentality of the time.



FIG. 1 \ Pandoras, Museu Nacional do Traje, Lisboa (fotografia: Ana Margarida Dias da Silva)

INTRODUÇÃO

Então abriram-se os olhos aos dois e, reconhecendo que estavam nus prenderam folhas de figueira umas às outras e colocaram-nas como se fossem cinturões, à volta dos rins.

Génesis 3, 7

Por motivos de frio, pudor, religião, poder, vaidade ou distinção, o ser humano sentiu a necessidade de se vestir. A roupa transformou-se num elemento de integração ou de segregação, numa expressão de poder e de subordinação, numa afirmação pessoal ou de grupos, numa obsessão. Nas palavras de François Boucher: «Se revêtir d'ornements identifiait à un autre être: animal, dieu, héros ou homme»¹.

O vestuário pode ser considerado uma obra de arte, expressão artística que, à semelhança das restantes manifestações artísticas, é fruto da mentalidade de uma determinada época, espelho da sociedade que o cria, reflexo da maneira de pensar, sentir e viver. Contudo a história do vestuário continua a ser um tema pouco estudado em Portugal, onde a História da Arte se concentra principalmente no estudo das ditas “artes maiores”.

A pintura é a fonte primordial para analisar réplicas de trajes da época. Para as personagens régias e nobreza é mais fácil encontrar fontes, quer através da pintura de retratos, quer pelas peças de vestuário que chegaram até aos dias de hoje (sobretudo do século XVIII); para a pequena nobreza e algumas profissões foram usadas as pinturas votivas, assim como para o povo, embora em menor quantidade. “Usada até ao último fio”, muito dificilmente a roupa das gentes pobres chegaria à actualidade. A pintura permite visualizar formas, cortes e, sobretudo, as cores. As fontes pictóricas e indumentárias recolhidas e o seu cruzamento com a bibliografia consultada permitem uma aproximação mais fiel à realidade vestimentária do Antigo Regime.

A sociedade do Antigo Regime era uma sociedade de ordens em que a distinção se fazia primeiro no plano simbólico e só depois no plano da riqueza. Ninguém poderia contrariar a ordem corporativa da sociedade e as desigualdades eram preservadas, pois definiam a escala dos privilégios. A tipificação social era feita por sinais exteriores: símbolos, formas de tratamento, onde o traje aparece como factor simbólico de diferenciação.

A moda do século XVIII é introduzida de cima para baixo, sendo o rei o modelo a seguir e aquele que dita a moda através da Lei e do exemplo. O rei e a rainha eram «the only public figures which were, at most periods, continuously in the public eye, and

therefore likely to have an enduring influence on fashion»². Se anteriormente cada região ou cidade tinha um gosto particular no respeitante ao vestuário, no século XVIII a França vai impôr o seu domínio na moda europeia.

O vestuário é estatuto pessoal e social, um factor comum, de aproximação ou afastamento entre grupos. Mimetismo que se procura como forma de ascensão desejada e ao mesmo tempo uma proibição e limitação rígida específica de determinadas personalidades, através da legislação régia. Tema importante que até o rei tem que intervir no sentido de evitar usurpações.

Moll-Weiss estabelece três funções essenciais para o vestuário:

«1° - *Garantir notre corps contre les variations de la température;*

2° - *Le préserver des poussières de l'atmosphère et des souillures, et l'aider, dans une certaine mesure, à s'en débarrasser,*

3° - *Réaliser toutes ces conditions sans gêner en rien le libre fonctionnement de notre organisme*»³.

É este o papel fundamental do vestuário, mas cada sociedade ao longo da História tem uma relação muito própria com a indumentária. Para se compreender de uma forma global uma e qualquer sociedade, de ontem como de hoje, é fundamental o estudo do trajar. É importante ver como é que as pessoas “vestem” os ideais que lhe são grados, perceber como é que uma peça de vestuário possa ser um meio de distinção, segregação de uns e enquadrador de outros. Nas palavras de François Boucher: «Mais il s'avère que le costume qui est en quelque sorte le “figurant” de la nature humaine, l'accompagne au milieu des variations de la civilization moderne»⁴.

A indumentária civil de homens, mulheres e crianças da família real, nobreza e povo do século XVIII são o objeto de estudo. Para cumprir o objetivo do trabalho, este encontra-se dividido em dois pontos: no primeiro faz-se uma breve caracterização das correntes estéticas do Rococó, e no segundo analisam-se as principais características da indumentária do século XVIII, tipos vestimentários, cortes e materiais utilizados bem como de todo o envolvente, desde os acessórios, passando pelos penteados e chegando aos sapatos, de homens, mulheres e crianças.

Com este trabalho procura-se trazer um contributo para a história do traje civil em Portugal no que diz respeito ao vestuário do período Rococó.

¹ «Vestir-se com ornamentos que identificam um outro ser: animal, deus, herói ou homem» [BOUCHER, François - *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Flammarion: França, 1965, p. 10».

² «As únicas figuras públicas que, na maioria dos períodos, estiveram continuamente sob o olhar público, e por isso teriam previsivelmente uma influência permanente sobre a moda» [Museum of London - *Costume*. London Museum Catalogues. 5 (1935), p. 15].

³ «1° - Garantir o nosso corpo contra as variações da temperatura; 2° - Preservá-lo da poeira e sujidade atmosférica e ajudá-lo, em certa medida, a livrar-se dela; 3° - Realizar todas estas condições sem prejudicar, de forma alguma, o funcionamento do nosso organismo» [MOLL-WEISS, Augusta - *Le Vêtement*. Paris: Librairie Armand Colin, 1917, p. 24].

⁴ «Mas acontece que o traje que é, de certa forma, o “extra” da natureza humana, o acompanha nas mutações da civilização moderna» [BOUCHER, François - *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Flammarion: França, 1965, p. 422].

ROCOCÓ: CONCEITO(S) E CARACTERÍSTICAS

O rococó ganha em preciosismo e brilho, em encanto gracioso e caprichoso, mas também em ternura e espiritualidade.

Arnold Hauser

Termo inventado pela crítica neoclássica e usado com sistemático carácter depreciativo, «*rocaille* [era] a palavra francesa usada para indicar o principal motivo ornamental das grutas então em moda, as conchas»⁵. Os neoclássicos eram unânimes em desprezar o Rococó pelos valores que lhe estavam subjacentes: rococó significava velho, ultrapassado, arrebicado, fora de moda. Nogueira Gonçalves pretendeu introduzir a palavra “concheado” para designar o Rococó português, mas sem sucesso⁶.

O Rococó foi um movimento original que correspondia a uma sociedade, a uma época, a uma cultura, diferentes do Barroco. A produção desta época tem pouco a ver com a produção do Barroco. É, na sua essência, a arte burguesa que irá alcançar, no Neoclassicismo do século XIX, as posições mais brilhantes. O Rococó prepara a passagem do Barroco cortesão ao classicismo revolucionário e burguês.

O Rococó pretende construir uma imagem verdadeira e natural. Estilo cansado da pose, que marca o regresso à intimidade e à simplicidade, caracterizado pela sensibilidade, graciosidade, elegância, alegria, jogo, pictoresco, exuberância, erotismo. Procura-se a assimetria e, assim, as linhas da beleza são o S e o C. «As características do rococó são essencialmente decorativas e referem-se particularmente aos espaços interiores»⁷.

Os motivos chineses são uma constante, moda devida ao comércio com o oriente. As *chinoiseries* encheram os palácios, móveis, jarrões, sedas. O gosto pelo exótico era a necessidade de evasão e alternativa ao mundo da aristocracia decadente.

Em Portugal, o gosto rococó foi introduzido no reinado de D. José e prolonga-se, como refere Nelson Correia Borges, «pela época de D. Maria I e entrando mesmo pelo século XIX adentro»⁸.

O TRAJE NO SÉCULO XVIII

De baixo para cima, é a sociedade inteira que contempla o espectáculo da corte, modelo oferecido à admiração e à imitação.

Jacques Revel

No século XVIII impera a moda francesa por toda a Europa: «En ce qui concerne la mode et sa propagation, on peut dire que prit naissance à la cour du Roi Soleil et à Paris»⁹. José-Augusto França diz-nos que «D. João V tinha colocado em Paris Mendes Góis, encarregado de o pôr ao corrente da moda»¹⁰. Esta moda era difundida através das Pandoras FIG.1, bonecas que vestem réplicas de trajes da época. Havia duas bonecas: «la “Grande Pandore” montrait la *grand toilette*, la “Petite Pandore” le *négligé* (...) ce qui n’était pas tenue de gala», como explica Henry Harold Hansen¹¹.

Na verdade, o rei dita a moda, sendo imitado primeiro pela corte e depois, por mimetismo, por todo o reino.

O traje masculino rococó

O traje masculino do Rococó estrutura-se da mesma forma que o traje barroco: casaca, colete e calção. Os coletes diminuem de tamanho e os calções tornam-se mais altos e é necessário usar suspensórios¹². O colete é feito de tecido ordinário nas costas e rico na parte da frente.

No retrato de D. José FIG.2 vêmo-lo vestido com uma ampla casaca castanha que chega aos joelhos, vestida por cima da jaqueta branca, cujos punhos de grandes reversos por cima da casaca chegam até meio do antebraço, deixando aparecer a renda das mangas da camisa. Os calções são justos e apertados nos joelhos; as meias brancas de seda cobrem os calções nos joelhos. Os sapatos pretos são apertados por fivelas. O cabelo é ainda uma cabeleira encaracolada e comprida empoadada de branco. Manto forrado a arminhos sobre os ombros.

⁵ CONTI, Flavio – *Como Reconhecer a Arte Barroca*. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 3.

⁶ BORGES, Nelson Correia – *Do Barroco ao Rococó In AA.VV. – História da Arte em Portugal*. Lisboa: Edições Alfa, 1986, vol. 9, p. 92.

⁷ RODRIGUES, Maria João Madeira, SOUSA, Pedro Fialho de, BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira – *Vocabulário técnico e crítico de arquitetura*. Coimbra: Quimera, 1996, p. 234.

⁸ BORGES, Nelson Correia – *Do Barroco ao Rococó In AA.VV. – História da Arte em Portugal*. Lisboa: Edições Alfa, 1986, vol. 9, p. 92.

⁹ «No que respeita à moda e à sua difusão, podemos dizer que teve origem na corte do Rei Sol e em Paris» [HANSEN, Henry Harold – *Histoire du Costume*. Paris: Flammarion, 1956, p. 132].

¹⁰ FRANÇA, José-Augusto – *Lisboa Pombalina*. Lisboa: Livros Horizonte, 1965, p. 29.

¹¹ «A “Grande Pandora” mostrava a grande *toilette*, a “Pequena Pandora”, negligenciava (...), sem vestido de gala» [HANSEN, Henry Harold – *Histoire du Costume*. Paris: Flammarion, 1956, p. 132].

¹² BOUCHER, François – *Histoire du Costume en Occident de l’Antiquité à nos jours*. Flammarion: França, 1965, p. 308.



FIG. 2 \ D. José, Museu Nacional dos Coches, Lisboa (fotografia: Ana Margarida Dias da Silva)



FIG. 3 - Ex-voto à Nossa Senhora de Cádiz, 1774, Capela de Nossa Senhora de Cádiz, S. Cristóvão de Nogueira - Cinfães, Lamego (fotografia: Ana Margarida Dias da Silva)



FIG. 4 \ D. Maria I e D. Pedro III, Museu Nacional dos Coches, Lisboa (fotografia: Ana Margarida Dias da Silva)



FIG. 5 \ Ex-voto à Senhora da Fontes, 1794, Museu de Pinhel, proveniente da Capela da Senhora das Fontes, Santa Eufémia - Pinhel, Guarda (fotografia: Ana Margarida Dias da Silva)



FIG. 6 \ D. Maria Ana de Áustria, 1729-30, Museu Nacional dos Coches, Lisboa (fotografia: Ana Margarida Dias da Silva)



FIG. 7 \ D. Maria I, 1760-1785, Museu Nacional dos Coches, Lisboa (fotografia: Ana Margarida Dias da Silva)

¹³ BOUCHER, François - *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Flammarion: França, 1965, p. 308.

¹⁴ KHÖLER, Carl - *História do Vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 440.

¹⁵ «Uma senhora vestindo de gala, em meados do século XVIII, tinha que deslizar de lado para passar por todas as portas, e o cavalheiro que a acompanhava tinha a opção de precedê-la ou segui-la, pois era impossível entrar a seu lado dando-lhe a mão, pois a parte inferior da saia podia atingir quatro metros de largura» [HANSEN, Henry Harold - *Histoire du Costume*. Paris: Flammarion, 1956, p. 117].

¹⁶ HANSEN, Henry Harold - *Histoire du Costume*. Paris: Flammarion, 1956, p. 137.

¹⁷ SILVA, Alberto Júlio - *Modelos e Modas: Traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII*. *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*. 10 (1993) 2ª série, p. 80.

¹⁸ HANSEN, Henry Harold - *Histoire du Costume*. Paris: Flammarion, 1956, p. 137.

¹⁹ KHÖLER, Carl - *História do Vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 459.

²⁰ FERREIRA, António Gomes Alves - *A Criança no Discurso de Educadores de Seiscentos*. Coimbra: [s.n.], 1987. Trabalho de Síntese para Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica apresentado na Universidade de Coimbra, pp. 156-157.

²¹ FERREIRA, António Gomes Alves - *A Criança no Discurso de Educadores de Seiscentos*. Coimbra: [s.n.], 1987. Trabalho de Síntese para Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica apresentado na Universidade de Coimbra, pp. 22-23.

²² BOUCHER, François - *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Flammarion: França, 1965, p. 312.

²³ PEREIRA, José Fernandes, dir. - *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 491.

O traje *rocaille* vai caracterizar-se pela diminuição do volume das mangas e dos bolsos. François Boucher refere que «No final do reinado de Luís XV, a jaqueta, passando pouco da cintura e desprovida de mangas devido ao estreitamento da casaca toma o nome de colete»¹³. Outra alteração que se verifica diz respeito ao penteado: os cabelos passam a atados atrás, sobre a nuca, também polvilhados de branco. O chapéu é sempre o tricórnio.

No ex-voto à Senhora de Cádiz FIG. 3 é já visível este novo penteado, atado por uma fita preta. A casaca é comprida, aberta na frente, deixando ver a jaqueta que ainda é comprida. A pintura mostra-nos o típico traje rococó usado pelos homens: casaca aberta comprida em forma de funil, deixa ver as rendas da camisa. O colete é mais curto, já não tem mangas, tem um tecido mais rico na frente e ordinário nas costas e tem os bolsos mais pequenos. Os calções justos chegam um pouco abaixo dos joelhos e são fechados por botões, sobre as meias de seda branca¹⁴. O cabelo é apanhado atrás, formando cachos de cada lado do rosto. As fivelas dos sapatos são maiores do que anteriormente.

No retrato de D. Pedro III, acompanhado de D. Maria I FIG. 4, o rei veste um fato castanho bordado a ouro, a casaca tem os punhos dobrados deixando ver as rendas da camisa. O colete abotoado tem as pontas curtas reviradas em triângulo; os bolsos de pala diminuíram de tamanho. Calções justos e apertados nos joelhos, meias de seda brancas e sapatos atados com fivelas. A peruca empoadada de branco.

A evolução traçada permite ver a majestade com que se vestia a realeza masculina. A pequena nobreza e burguesia veste-se de modo semelhante, embora sem tanto luxo FIG. 5. O seu desejo é sempre o de imitar quem está acima na escala social.

O traje feminino rococó

Os vestidos rococó são facilmente identificáveis: a saia aplanase na frente e as anquinhas aumentam dos lados: é o *panier à coudes*. Henry Harold Hansen afirma: «Une dame en tenue de gala devait, au milieu du XVIII^e siècle, se glisser de biais pour franchir toutes les portes, et le monsieur qui l'accompagnait avait le choix entre la précéder ou bien la suivre, car il était devenu impossible de marcher à son côté tout en lui donnant la main, le bas de la jupe pouvant atteindre quatre mètres de large»¹⁵.

No retrato de meio corpo de D. Maria Ana Vitória FIG. 6 podemos apenas ver o tipo de decotes redondos decorados com rendas, as mangas curtas de onde saem os folhos de rendas, e ostenta um alfinete de grandes dimensões, com pedraria e pérolas.

Nos retratos de D. Maria I FIG. 7 a rainha apresenta-se com traje decotado em quadrado, composto de saia e vestido aberto. As mangas descem até aos cotovelos deixando sair as *engageantes*, grandes anquinhas para os lados onde se apoiam os cotovelos. O vestido é em tecido decorado com flores. Os sapatos de seda são bicudos. Usa um penteado alto. No pescoço, traz um franzido de renda e nos pés sapatos de seda ou chinelas de saltos altos. Sobre as mangas, grandes nós de fitas que se harmonizam com as do peito¹⁶. A rainha D. Maria I tem busto comprimido no corpete, que se começava a usar desde a infância, cujo decote é decorado com folhos de renda plissada. As mangas são curtas e abertas. O vestido tem um manto vermelho nas costas e penteado alto

Em réplicas da segunda metade do século XVIII FIG. 8 observa-se que os vestidos têm o enchimento da parte de trás prenunciando a *tournure*¹⁷, cauda longa a varrer o chão e aberta na frente. O decote é quadrado, decorado com rufos de renda. O penteado redondo, enfeitado com boné de fita e canudos a cair atrás. No pescoço uma fita de rendas, na cercadura do vestido encontram-se franzidos e na parte de baixo da saia um simples folho franzido muito largo¹⁸.

Até por volta de 1790 continua a ser usado o pó branco no cabelo, data a partir da qual, num breve espaço de tempo, foi substituído por pó amarelo-claro ou vermelho¹⁹.

O trajar das crianças

Neste ponto aborda-se a forma de vestir das crianças de tenra idade. Nascida a criança, havia que cortar o cordão umbilical e depois «liga-lo na distância de huma mão travessa do embigo com um cordão feito pelo torcimento de uns poucos fios» e com ele fazer «muitas voltas cada huma cerrada com dous ou tres nós»²⁰.

O enfaixamento da criança era um complicado processo de envolver e atar todo o corpo do bebé com faixas que se sobrepunham umas às outras, com o objectivo de dar forma ao corpo. O bebé era mantido numa posição muito rígida, com os braços estendidos ao longo do corpo e as pernas bem esticadas. A criança ficava imobilizada, o que, na época, era considerado como vantajoso. A partir de meados do século XVIII, os médicos começaram a aperceber-se de todos os malefícios do enfaixamento²¹.

O recém-nascido devia manter-se enfaixado até cerca dos quatro meses, mas o ventre e os pés deviam manter-se resguardados até ao primeiro ano, para evitar o frio.

Assim que a criança deixava de ser enfaixada, ou seja, assim que deixava de usar a tira de tecido que a enrolava, bem apertada, à volta do seu corpo, passava a vestir-se como os outros homens ou mulheres da sua condição. «Os barretes para proteger a cabeça e as longas andadeiras atadas aos ombros são os únicos atributos particulares»²². Dever-se-ia vestir as crianças com trajes decentes e cores discretas desde os três anos em diante.

Não encontramos nas raparigas essa diferenciação do vestuário. Estas eram vestidas como mulherzinhas assim que lhes tiravam as faixas, como vemos no retrato de infanta D. Maria Bárbara que já usa o espartilho, decote quadrado, rendas que saem debaixo das mangas curtas da sobreveste, e penteado baixo empoadado de branco FIG. 9.

Acentua-se o aspecto efeminado do rapazinho: usava o vestido e a saia das meninas, como podemos observar no retrato de infante D. Pedro, e atribui-se-lhe a gola de rendas das meninas, que é idêntica à das mulheres FIG. 9). Torna-se impossível distinguir um rapazinho de uma rapariguinha antes dos quatro ou cinco anos, «idade em que se iniciava nos estudos e nas lides equestres»²³.

A criança do povo tinha um guarda-roupa ainda mais pobre. Os pobres não tinham um traje específico.

CONCLUSÕES

O desespero dos historiadores do traje vem, de certeza, das dissidências, das aberrações, relativamente aos movimentos de conjunto.

Fernand Braudel

A roupa é algo que nos acompanha desde tempos imemoriais. Faz parte de quem somos, reflete os nossos gostos, revela a nossa origem, o nosso estrato social.

O Rococó foi um movimento original que correspondeu a uma de sociedade, a uma época e a uma cultura, que se refletiu, igualmente, na forma de vestir do século XVIII, e que marcou uma produção estética diferente da do Barroco.

No período Rococó a graciosidade invade o vestuário, sendo clara a influência francesa. Ao contrário da grandiloquência do Barroco, o Rococó, cansado da pose, procura uma construir uma imagem verdadeira e natural. O traje masculino simplifica-se, e os homens vestem-se como se vestirão até à Revolução Francesa, momento em que as calças burguesas ganham na luta da moda, enquanto o das mulheres procura um maior naturalismo. O vestuário mostra sensibilidade, graciosidade e elegância.

O Rococó afirma-se pela sensualidade da cor, que domina e supera o desenho. Escolhem-se as tonalidades mais subtis e delicadas: prateado, o cinza-pérola, amarelo-palha, azul claro, rosa com diversas tonalidades e o branco.

Entre ricos e pobres as diferenças registam-se sobretudo a nível dos tecidos, da ornamentação, das jóias. Os cortes são iguais e, à medida que avançamos no tempo, tende-se para uma uniformização do vestuário.

A evolução traçada permite ver a majestade com que se vestiam reis e rainhas. Captados no momento do retrato, não é possível imaginá-los vestidos de outra forma. A pequena nobreza e burguesia veste-se de modo semelhante, embora sem tanto luxo. O seu desejo é sempre o de imitar quem está acima na escala social.

No século XVIII ainda não se reconhece o estatuto de criança. Ela veste-se como o pai ou a mãe, não se diferenciando, pelo traje, meninos e meninas pelo menos até aos seis anos.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Nelson Correia Borges, que orientou o trabalho de Seminário em História da Arte intitulado “O Traje Civil Barroco e Rococó e, Portugal”, no ano letivo 2002-2003, e que serve de base a este artigo.



FIG. 8 \ Réplica de vestido da 2ª metade do século XVIII, Museu Nacional do Traje, Lisboa (fotografia: Ana Margarida Dias da Silva)



FIG. 9 \ Infantes D. Pedro e D. Maria Bárbara, Domenico Duprà, Tecto da Sala dos Tudescos, Palácio Ducal de Vila Viçosa (fotografia: Ana Margarida Dias da Silva)