

OS AZULEJOS DO PALÁCIO DOS BISCAÍNHOS

Achegas para o estudo da Moda na viragem para o século XVIII

Por
Paulo Morais Alexandre

«Une mode a à peine détruit une autre mode, qu'elle est abolie par une plus nouvelle, qui cède elle-même à celle qui et qui ne sera pas la dernière.»

La Bruyère

No Palácio dos Biscaínhos em Braga, no Salão Nobre, há um enorme silhar de azulejos que vem sendo pontualmente referido em vários estudos relativos à Azulejaria ou aos Interiores Portugueses, como os de Carlos de Azevedo; paradoxalmente as vestes que as personagens envergam nunca foram alvo de um estudo mais vasto e aprofundado, quer pertinentemente como auxiliar na datação e identificação destes azulejos, quer autonomamente enquanto fontes para o estudo da História do Vestuário e da Moda.

O presente estudo está integrado numa mais vasta pesquisa que vem sendo desenvolvida pelo autor, sobre o vestuário dos séculos XVII e XVIII, incide e permitirá conhecer melhor o traje francês na viragem para o século XVIII, que corresponde ao final do reinado de Luis XIV e a sua divulgação em Portugal.

A Casa dos Biscaínhos foi construída na primeira metade do século XVI pelo Dr. Constantino Ribeiro do Lago, próspero cidadão bracarense⁽¹⁾. No salão nobre deste palácio, encontram-se um magnífico silhar de azulejos que pelas suas características técnicas, nomeadamente pelo uso de tons de azul contornados a manganês, não teremos dificuldades em considerar setecentistas, com notáveis cercaduras barrocas, onde volutas se desenvolvem a partir de folhas de acanto alternando com anjinhos e tritões, enquadrando várias cenas da vida quotidiana, em todos os seus aspectos fortuitos, nomeadamente cenas galantes, de caça e de pesca, tão ao gosto da época.

Até ao presente e de entre as várias obras de vulto que têm vindo a ser dedicadas ao Azulejo no geral e em particular ao Azulejo Barroco, das quais destacamos o monumental Corpus de Azulejaria Portuguesa, começado a publicar na década de sessenta pela Fundação Calouste Gulbenkian da autoria do Eng. José Manuel dos Santos Simões e actualmente em reedição, poucas são, como dissemos, as referências a estes magníficos painéis, não existindo sobre os mesmos uma monografia ou publicação mais completa.

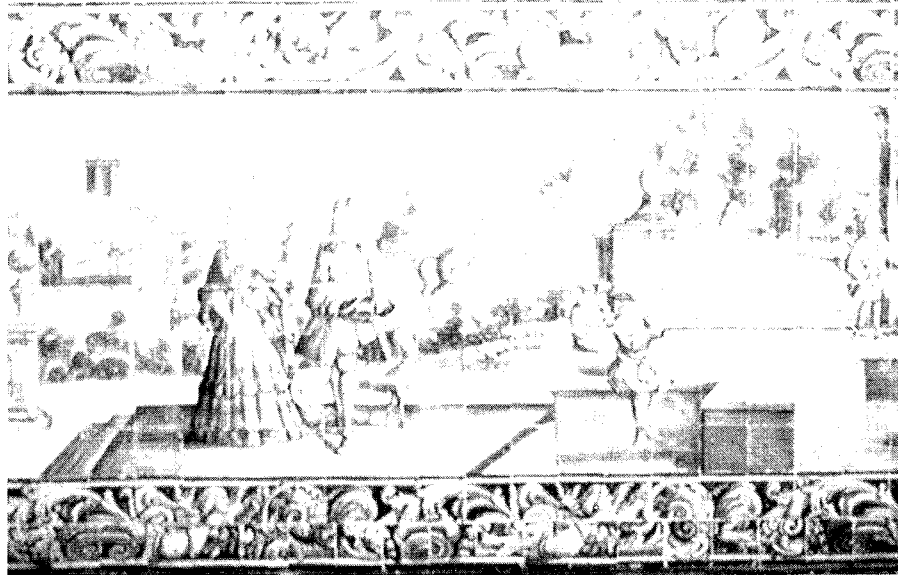
Robert Smith foi quem atribuiu, sobretudo pela temática em apreço e sem quaisquer considerações ou constatações estilísticas, pela primeira vez a autoria destes azulejos ao mestre, cujo nome permanece desconhecido e que assinou alguns dos seus trabalhos com o monograma P.M.P.:

«Other painters, like the monogramist P.M.P. designed male and female fashion plates which resemble English dummy boards of the period — Plate 188 — The Master P.M.P.: A fête Galante, Braga, Biscaínhos Palace...»⁽²⁾

Santos Simões, que a estes azulejos aludiu no seu trabalho *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*, nada nos diz quando ao seu autor, datando-os dos princípios do século XVIII, comparando-os tematicamente com os azulejos que decoram a sala do cabido da Sé do Porto, referindo-os no entanto como iguais a tantos outros, que de semelhante feitura e mesmo tema, tão usados eram em Portugal, nas decorações realizadas entre 1720 e 1740⁽³⁾.

Das razões para a atribuição da autoria destes azulejos ao monogramista P.M.P. o facto deste mestre, ser talvez, de entre todos os mestres coevos, o que «... mais influenciou o desenvolvimento do painel figurativo da época, conhecido como de grande produção joanina...»⁽⁴⁾, sendo de sua autoria a mais vasta obra existente em palácios e de temática profana⁽⁵⁾, sendo também P.M.P. o iniciador de uma nova iconografia, voltada para a pintura do quotidiano.

Sobre este autor, merece que seja aprofundada a hipótese aventada pelo Eng.º Manuel Lancastre Bobone no artigo «Os azulejos do Convento de Sub-Serra da Castanheira do Ribatejo», publicado no *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris*, n.º 92, p. 35, onde se aventa a possibilidade de se tratar, quer de Pierre Marie Pellemont, quer de Philippe Marie Pellemont, dois irmãos franceses a trabalhar nesta altura em Portugal.



José Meco, que vem dedicando parte do seu estudo a este autor, não concorda com a atribuição dos azulejos da Casa dos Biscainhos ao monogramista P.M.P., até em parte, pelo carácter erudito destes azulejos tão distantes das características francamente populares deste Mestre, sendo muitas das suas obras de realização estereotipada e bastante repetitivas, que em muitos casos apresenta um desenho muito sumário e pintura arcaizante, o que está muito distante estilisticamente dos azulejos em análise.

Para José Meco, tudo aponta, embora sem provas documentais concretas, que esta obra seja da autoria do artista Teotónio dos Santos (6), o que se justifica por se tratar de um pintor de azulejos, que trabalhou em íntima ligação com P.M.P. e foi por este certamente influenciado, nomeadamente pelo seu pendor linearizante e decorativista. Sabe-se que trabalharam em colaboração directa nos painéis de azulejos que decoram um outro solar — a Quinta do Malha-Pão em Belas (7), numa série de cenas galantes.

Anne de Stoop que estudou a Quinta do Malha-Pão propõe que estes motivos de características tão barrocas sejam provavelmente inspirados pelas gravuras da época, nomeadamente pelas de Jean Lepautre, conhecido ornamentista francês, particularmente a série «Fontaines et Jets d'eaux à l'Italienne» datada de 1661 (8), o que foi confirmado por José Meco, que refere serem os painéis do período, baseados na maior parte dos casos em gravuras, que foram transcritas para a técnica do azulejo e azul e branco, que já estava a ser desenvolvida na última década do século XVII.

As gravuras, que eram quase sempre estrangeiras, eram adaptadas ao local, à forma e dimensões de cada painel (9) e havia frequentemente um hiato de tempo, maior ou menor (que em alguns

casos chegou a mais de um século) entre a produção da gravura e a sua transposição para o azulejo; veja-se como exemplo uma gravura da série «Portes cochères à la moderne», de Jean Lepautre, da segunda metade do século XVII, divulgada por Robert Smith, que serviu de base à composição aplicada, já no segundo quartel do século XVIII, no claustro do Convento de São Vicente de Fora em Lisboa (10).

Em termos de História do Vestuário e da Moda, todas estas composições que referimos, são fontes fundamentais para o estudo e compreensão das modas da viragem do século XVII para o século XVIII, em virtude de serem escassas as fontes originais — as fontes directas, ou seja — os trajes da época; já que sendo os materiais que os compõem — os tecidos — extremamente frágeis de conservar, apenas sobreviveu um limitado número de exemplares, quase sempre trajes da aristocracia e raramente do povo, o mesmo se devendo dizer das peças de roupa interior.

Consideramos que o estudo directo dos tecidos é importante e mesmo fundamental, mas a análise de um fragmento quase que arqueológico, por exemplo de uma gola de renda, nunca nos poderá dizer, o esplendor com que a mesma brilhou no traje de uma personagem real.

Como diz Daniel Roche no seu livro *La culture des apparences*:

«Entre la modeste relique dentellière conservée pieusement et l'éclat des formes ornementales de la peinture des vêtements masculins ou féminins, un échange évocateur s'amoce.» (11)

Pelo que anteriormente ficou expresso, a constatação de que as fontes figuradas são extremamente

úteis, levando-nos para terrenos mais familiares: os desenhos, gravuras, pinturas, os próprios painéis de azulejos, são aparentemente um bom substituto das vestes desaparecidas (12). Infelizmente, também nas fontes figuradas é mais comum a representação da roupa áulica dos reis e dos grandes senhores, do que as roupas mais modestas, da usança popular.

Quanto à forma como estão vestidas as personagens que nos aparecem nestes painéis de Braga, ela é indubitavelmente à maneira francesa.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII existiram, é certo, distinções entre o modo de trajar nos diversos países europeus, com modas, como no caso espanhol, pautado por um vestuário muito característico, mas no geral era a França que funcionava como fonte de inspiração para as modas e particularmente para a moda portuguesa, onde aliás a imitação das modas francesas surpreendia os viajantes, senão atente-se à descrição que na segunda metade do século XVII, um viajante anónimo oriundo de Amesterdão fez ao passar de Espanha a Portugal:

«... on commence à voir en ce lieu (Elvas) imiter les modes Françaises, comme les chausses larges & longues, des rabats à dentelle. Cela surprend de voir un si prompt changement d'habits...» (13)

Este fenómeno era devido, em parte, à popularidade da cõrte do Rei-Sol, que levou vários soberanos, entre os quis o português, à construção de palácios «à moda» de Versalles, mas existe uma outra ordem de explicações, nomeadamente a económica.

A este respeito diz-nos o supra-citado Daniel Roche que a existência de uma indústria de vestuário de luxo, sobretudo em Paris, com uma tradição, clientelas, lucros admiráveis, por uma necessidade de sobrevivência manteve um fluxo de hábitos novos e para ganhar, acelerou os ritmos da sua renovação, sendo a aceleração das mudanças de práticas e

hábitos, contemporânea da explosão da economia política (14).

França constituiu-se desde então como o principal ponto de produção de vestuário e centro difusor de modas para toda a Europa e se em Espanha ou em Inglaterra, apesar das influências francesas subsistia nesta época uma «autonomia vestimentar», para Portugal a França ditava a moda usada; paradigmático deste servilismo português em relação às modas francesas, que François Boucher no seu livro *Histoire du Costume*, talvez a melhor e mais completa história da moda alguma vez escrita, sobre o panorama português neste período, apenas tenha escrito uma seca frase:

«À Lisbonne, la reine du Portugal impose à ses dames d'honneur le robe «à la française» (15)

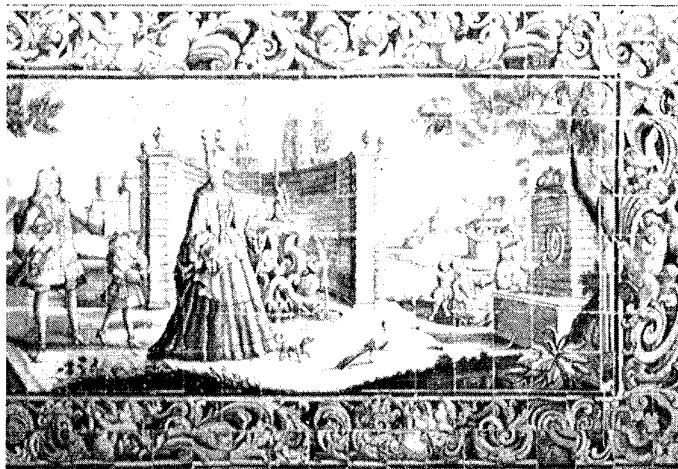
Pela forma como as personagens estão vestidas, tudo parece indicar que a base destes painéis seja uma colecção de gravuras francesas datadas da viagem do século XVII para o século XVIII.

Debrucemo-nos então sobre a moda francesa desta época:

Estava então nos seus últimos anos de reinado Luís XIV, era o crepúsculo do Rei-Sol, para tal contribuía em muito Madame de Maintenon, com quem aliás o rei viria a casar morganaticamente e que transformou uma cõrte alegre e sempre ávida de novidades e de festa, onde o monarca mudava de amante, com quem muda de camisa e onde estas iam influenciando a moda, numa cõrte rígida e protocolar, de um artificialismo atroz.

Curiosamente, nos azulejos dos Biscaínhos aparecem ainda novidades que duas das amantes de Luis XIV haviam trazido para a Moda:

O célebre arranjo da cabeça a que a bela duquesa de Fontanges deu o seu nome; introduzido cerca de 1680 mas que perdurou até ao princípio do século XVIII, este alto penteado, que era inicialmente sustido por uma jarreteira, método expedito





de que a duquesa se tinha lembrado para arranjar o cabelo em desalinho durante uma caçada real e que cedo se viria a transformar numa elaboradíssimo toucado, com o cabelo sustido por pentes e laços, alguns de absurdas proporções.

O colar «à la Vallière», derivado e baptizado a partir de Louise de la Vallière, também ela amante de Luís XIV, a quem aliás daria três filhos e que por sua vez muito contribuiu para a moda.

O traje, não obstante subsistirem ainda recortes de alegria, tornou-se francamente sóbrio e teve tendência para uma certa racionalização. Assim, desapareceu essa moda tão bizarra que tinha sido introduzido pelo conde do Reno — o Rhingrave, espécie de pequena saia que cobria os calções, bem como as fitas *galants* que no meio do reinado invadiam as peças que compunham o vestuário.

No traje masculino o gibão que vinha do tempo de Luís XIII deu por esta altura lugar à casaca, que acompanhada de uma véstia ou colete compridos e de uns calções, eram as peças principais que compunham o vestuário masculino.

A casaca tinha os bolsos colocados muito em baixo e na horizontal e chamavam a atenção os enormes canhões das mangas, à época apelidados de «à bottes» (16), tendendo a casaca para ser

aberta na parte superior, deixando ver a «cravate» de mousseline ou de renda.

As botas caíram em desuso, apesar de na altura do casamento de Luís XIV com a princesa Maria Teresa de Espanha, este se ter apresentado calçando um esplendido par de botas, forradas a seda, ornadas com decorações florais a ouro, passando apenas a ser usadas excepcionalmente para a caça e para andar a cavalo, sendo comuns os sapatos com forro e salto alto vermelhos (17).

A compor o guarda roupa masculino o tricórnio, que era muitas vezes usado debaixo do braço, não por razões de etiqueta, mas antes para deixar ver a enorme peruca de caracóis chamada de «Crinière», que nos casos mais majestosos e pela semelhança com um livro aberto era chamada de «In-Folio» (18).

O traje feminino na viragem do século reflectia vivamente a austeridade protagonizada por Madame de Maintenon, no vestido mais em voga chamava particular atenção o corpinho, muito justo e apertado, através de um espartilho e o uso de duas saias: uma superior — MANTEAU, que era deixada aberta, permitindo a apreciação dos tecidos da saia anterior — FRIPONNE.

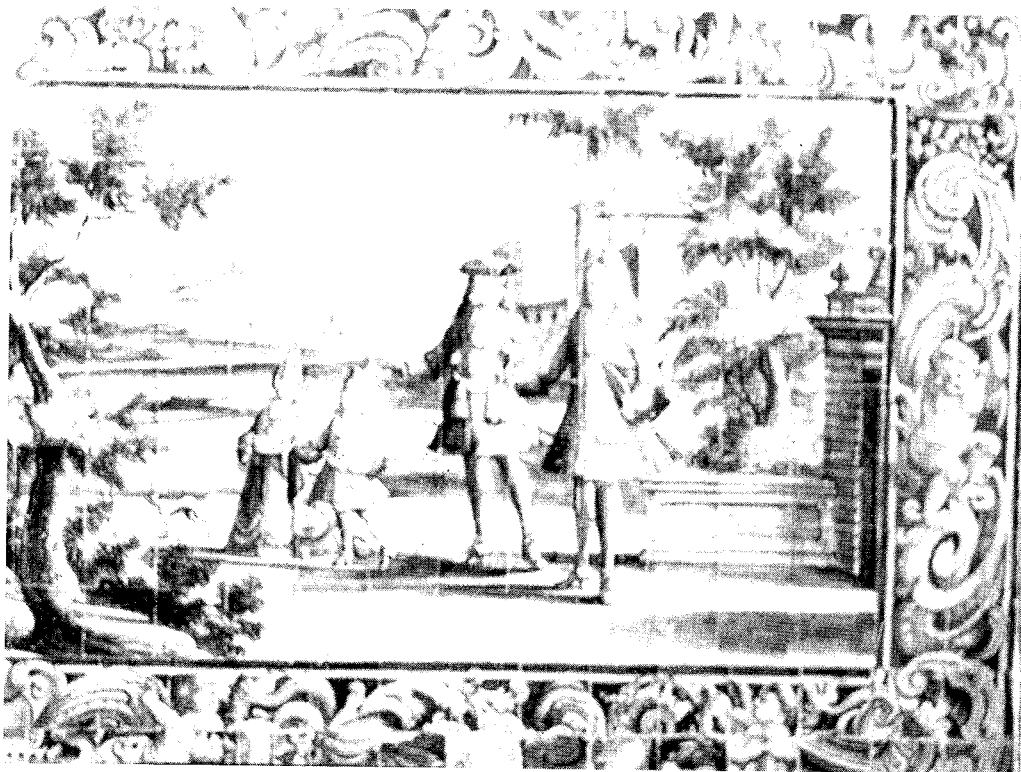
Para dar volume ao Manteau, presos sob este e na parte posterior usavam-se uns postigos em tela gomada que voltariam a estar em voga a partir do reinado de Luís XVI sob o nome de «Tour-nure» (19).

O traje do povo era na época em análise, de todos os menos ligado à moda, sendo no geral intemporal, havendo permanências características dos trajes usados em períodos anteriores, nomeadamente no caso masculino, onde era paradigmática a manutenção do uso generalizado do gibão. No geral, ambos os sexos confeccionavam o seu vestuário a partir de lanifícios grosseiros.

A finalidade e razão do uso dos trajes do povo era aliás, completamente diversa da atitude da nobreza, não é impunemente que o já várias vezes citado Daniel Roche estabeleceu a divisão entre o que chamou de — o luxo vestimentar das nobrezas e o cobrir a nudez característico dos populares.

O afastamento em relação à moda era menor nas cidades do que na província, já que aí havia a tendência da arraia-miúda para imitar a alta-burguesia e mesmo a nobreza (20). Os criados e empregados dos nobres, vestiam-se à semelhança daqueles, mas com um vestuário simplificado e usando materiais de menor qualidade, sem os suntuosos bordados que caracterizam os trajes da aristocracia.

O traje das crianças nobres era igual ao dos adultos, vestindo-se estas autenticamente como adultos em miniatura, como é claramente visível no célebre retrato do príncipe James Stuart e da sua irmã Louisa Maria Theresa da autoria de Nicolas de Largillière e como se pode verificar nos painéis dos Biscaínhos, que a este respeito são exemplares.



Conclusão

Serviram-nos os painéis de azulejos do salão nobre do Palácio dos Biscainhos em Braga, para uma meditação sobre a moda na viragem e princípio do século XVIII e para tentar compreender quais os produtos que então eram consumidos pelas diversas classes sociais e grupos etários.

Gostaríamos de agradecer à dr.^a Maria Teresa de Almeida d'Eça, directora do Museu dos Biscainhos o apoio a este trabalho, bem como ao Instituto Português de Fotografia a cedência de imagens fotográficas e autorização de reprodução.

Que este trabalho permita trazer achegas ao estudo das Artes Decorativas em Portugal e particularmente ao fenómeno da moda, à qual André Suàrez se referia como «... la plus excellente des farces, celle où personne ne rit, car tout le monde y joue» (21).

1 — «Museu dos Biscainhos» in *Assembleia Distrital de Braga*, Braga, 1978, Fevereiro.

2 — SMITH, Robert, *The Art of Portugal*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1968, p. 234.

3 — SIMÕES, J. M. dos Santos, *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 97.

4 — MECO, José, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p. 107.

5 — IDEM, *Ibidem*, p. 228.

6 — MECO, José, sub-voce, 1992.

7 — IDEM, OP. CIT., p. 229.

8 — STOOP, Anne de, *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa*, Porto, Civilização Editora, 1986, p. 200.

9 — MECO, op. cit., p. 229.

10 — IDEM, *Ibidem*, p. 181.

11 — ROCHE, Daniel, *La culture des apparences — Une histoire du vêtement — XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1989, p. 17.

12 — IDEM, *Ibidem*, p. 17.

13 — M., *Voyages faits en divers temps en Espagne et Portugal en Allemagne, en France et ailleurs par Monsieur M.*, Amsterdão, George Gallet, 1699, p. 183.

14 — «Dans ce mouvement, l'un des facteurs les plus importants, mais très mal connu car jamais étudié, est d'ordre économique: l'existence d'une industrie vestimentaire, le luxe — principalement à Paris —, avec une tradition, des clientèles, intérêts imposants; une nécessité pour survivre d'entretenir le flux des habits neufs, et pour gagner, d'accélérer les rythmes de leur renouvellement», IDEM, *Ibidem*, p. 49.

15 — BOUCHER, François, *Histoire du Costume*, Paris, Flammarion, 1983, p. 280.

16 — RUPPERT, Jacques, *Le Costume — Époques Louis XIV et Louis XV*, Paris, Flammarion, 1968, p. 14.

17 — CONTINI, Mila, *A Moda — 5000 anos de elegância*, Lisboa, Editorial Verbo, s. d., p. 152.

18 — RUPPERT, op. cit., p. 26.

19 — IDEM, *Ibidem*, p. 22.

20 — BOUCHER, op. cit., p. 288.

21 — Citado por ROCHE, op. cit., p. 11.