

As estações e os sentidos: um convite aos prazeres no Palácio de Queluz

Angela Brandão, Universidade Federal de São Paulo

As Salas das Merendas e do Toucador no Palácio de Queluz, em Portugal, fazem parte do conjunto de ambientes edificados e decorados durante a atuação do arquiteto francês Jean Baptiste Robillon (-1782). Na sala das Merendas, a decoração em pasta de papel dourada emoldura quatro telas, representando refeições de caça, aludindo aos prazeres da gastronomia ao ar livre e às Quatro Estações do ano. Tal alegoria pode fazer parte de um conjunto mais amplo relacionado aos Cinco Sentidos, como uma alusão ao Paladar, relacionada à Visão, representada na Sala do Toucador da Rainha. Esta comunicação pretende comparar o programa decorativo das duas salas de Queluz, ao sabor das transformações sensoriais ocorridas no século XVIII, nas quais os prazeres da comida e da beleza migram do universo de condenações aos pecados da gula e da vaidade para um deleite regrado pela etiqueta.

Palavras-chave: Palácio de Queluz; Sala das Merendas; Sala do Toucador; Cinco Sentidos; Quatro Estações.

*

The Lunchroom and the Toilet Room in the Palace of Queluz in Portugal are part of the set of environments built and decorated during the performance of the French architect Jean Baptiste Robillon (-1782). In the Lunchroom, the decoration in golden paper mache frames four screens representing hunting meals, alluding to the pleasures of outdoor gastronomy and the Four Seasons. Such allegory may form part of a broader set related to the Five Senses, as an allusion to the Palate, related to the Vision, represented in the Queen's Dressing Room. This paper intends to compare the decorative program of the two rooms of Queluz to the taste of the sensorial transformations that occurred in the eighteenth century, in which the pleasures of food and beauty migrate from the universe of condemnations to the sins of gluttony and vanity to a treat governed by the etiquette.

Keywords: Palace of Queluz; Lunchroom; Toilet Room; Five Senses; Four Seasons.

Para Cássio

O Palácio de Queluz que podemos visitar hoje teve como ponto de partida o Palacete dos Marquês de Castelo Rodrigo, seu núcleo inicial, construído no final do século XVI, do qual restam apenas as estruturas. Após confiscar o Castelo de Rodrigo dos Marquês, juntamente com todos os seus bens, D. João IV instituiu ali a Casa do Infantado, destinada aos filhos segundos do Rei. D. Francisco, irmão de D. João V, foi quem usufruiu do local – um pequeno pavilhão de caça – com maior regularidade, quando ocorreram as primeiras obras de ampliação¹.

A primeira fase de construção do Palácio se deu entre 1747 e 1758, sob direção do arquiteto formado na Escola de Mafra, Mateus Vicente de Oliveira, iniciada por ordem de D. Pedro (futuro D. Pedro III, a quem pertencia a Casa do Infantado desde 1742) como Casa de Campo de Queluz, uma adaptação do antigo Palácio dos Marquês de Castelo Rodrigo e construção da ala da Capela e das futuras salas do Trono e da Música². Teria sido Manuel Vicente de Oliveira, portanto, quem delineou os planos sucessivos dos novos edifícios que dariam a Queluz seu caráter de palácio de veraneio, onde a relação entre a arquitetura e os jardins mereceu, desde então, um cuidado especial³. O casamento de D. Pedro III com a princesa herdeira, D. Maria I, em 1760, fez com que o Palácio de Queluz passasse a ocupar, a partir de então, um papel central na política portuguesa⁴.

A segunda fase de construção ocorreu entre 1760 e 1786, sob direção do arquiteto francês Jean Baptiste Robillon. Neste período, as Salas de Música e do Trono foram redecoradas sob a supervisão de Mateus Vicente de Oliveira. O arquiteto francês, porém, ficou responsável pela construção e decoração dos Interiores da ala poente, o chamado Pavilhão Robillon, a Escadaria Robillon, a Fachada de Cerimônias e o traçado dos jardins⁵. Jean Baptiste Robillon havia trabalhado na França com Thomas Germain e chegado em Lisboa em meados do século XVIII, ocupando-se inicialmente de trabalhos de gravura e desenho. Os jardins foram concebidos por ele segundo parâmetros franceses definidos por Le Notre. Para o interior, Robillon produziu ambientes de luxo, decoração em talhas e espelhos, com ajuda de decoradores franceses como Pierre Larrie, Jean-François Craignier e Guillaume Lautier e do escultor Jacques-Antoine Collin, aos quais se somaram artífices portugueses, como o entalhador Faria Lobo⁶.

A terceira e última fase construtiva foi dirigida pelo arquiteto Manuel Caetano de Sousa entre 1786 a 1792, quando se ergueu o Pavilhão D. Maria, onde havia a antiga Casa da Ópera, demolida para que se fizesse a nova edificação e que hoje serve de residência para Chefes de Estado Estrangeiros em visita oficial a Portugal⁷.

¹ PEREIRA, José Fernandes. A Arquitetura da Corte na Segunda Metade do Século XVIII. in PEREIRA, Paulo. *História da Arte Portuguesa*. Vol. 3. Lisboa: Temas & Debates, 1997, p.82

² FERRO, Maria Inês. *Queluz, o Palácio e os Jardins*. London: Scala Arts & Heritage, 2014, p. 11

³ PEREIRA, José Fernandes. Op. Cit. p. 82

⁴ PIMENTEL, António Filipe. Palácio de Queluz, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Presença, 1989. pp. 390-394.

⁵ FERRO, Maria Inês. Op. cit. p. 11

⁶ PEREIRA, José Fernandes. Op. cit. p. 83

⁷ FERRO, Maria Inês. Op. cit. p. 11.

Pode-se dizer que entre 1747 e 1807 o Palácio de Queluz sofreu muitas transformações, sem que houvesse um rigoroso projeto prévio, segundo José Fernandes Pereira. Para ele, os trabalhos se davam “segundo as necessidades do momento – ou da fantasia de quem os ia ditando. Este é um dado importante para reter os seus valores”. Embora a segunda metade do século XVIII tenha sido dominada, na história da arquitetura portuguesa, pelas obras de reconstrução de Lisboa, a Corte manteve, em Queluz, seus valores estéticos em certa medida alheios ao utilitarismo que prevalecia no esforço de reerguer a cidade destruída. O Palácio de Queluz seria o melhor exemplo para se compreender esta contradição. Ainda para José Fernandes Pereira, de fato, o Palácio de Queluz “despreza a retórica expressiva e substitui-a pela graça, pela futilidade indispensável à vida⁸”.

Nas palavras de António Pimentel: “o rococó teria em Queluz a sua mais feliz expressão formal em termos de arquitetura civil e, talvez, o melhor exemplo do seu espírito nesse microcosmo que se isola, alheio ao turbilhão [e às economias, poderíamos acrescentar] das reformas pombalinas. Enquanto Lisboa se ergue das cinzas regressa o bulício a Queluz (...)”⁹

*

A Sala das Merendas e a Sala do Toucador do Palácio de Queluz, que nos interessam aqui particularmente, fazem parte, portanto, do conjunto de espaços edificados e decorados durante a atuação do arquiteto francês Jean Baptiste Robillon (-1782), cujos trabalhos no palácio têm início a partir de 1756, como vimos, até sua morte em 1782.

Jean Baptiste Robillon era nascido em Paris e fora discípulo do célebre ourives Thomas Germain, com quem colaborou na construção da Igreja de Saint-Louis do Louvre em 1740, demolida em 1852. Seu aprendizado se deu essencialmente voltado para a prática das artes aplicadas e foi como desenhista e gravador que Robillon se dirigiu a Portugal, no Reinado de D. João V. Este destino, talvez, se relacionasse ao fato de que D. João V havia encomendado, anos antes, ao ateliê de Thomas Germain, uma suntuosa baixela de prata. Não há notícias dos primeiros anos de Robillon em Portugal, até ser chamado a trabalhar em Queluz para o infante D. Pedro, uma vez que Mateus Vicente fora deslocado para os trabalhos urgentes de reconstrução de Lisboa. A atuação de Robillon no plano decorativo do Palácio de Queluz é notável, tendo sido capaz de transformar uma moradia ainda rústica num elegante palácio de veraneio e contribuindo para transformá-lo num dos mais importantes edifícios civis do rococó em Portugal¹⁰.

A decoração das Salas do Toucador e das Merendas estaria sendo realizada já por volta de 1762 e finalizada em 1767. Como uma morada real especialmente destinada a festas, veraneio e diversões, o Palácio de Queluz foi palco dos chamados “refrescos” e jantares oferecidos a convidados, cujas longas listas de despesa dão testemunho da importância dos aparatos solenes associados às refeições¹¹. No entanto, a Sala das Merendas não era o

⁸ PEREIRA, José Fernandes. Op. cit. p. 83

⁹ PIMENTEL, António Filipe. Op. cit. p. 392

¹⁰ PIMENTEL, António Filipe. Jean Baptiste Robillon. In Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit. pp. 415-416.

¹¹ FERRO, Maria Inês. Queluz: o Palácio e os Jardins. Op. cit. p. 34

lugar destinado às grandes e solenes refeições – abrigadas pela Sala de Jantar do mesmo Palácio, mas sim um ambiente íntimo e de relativas pequenas dimensões, reservado à alimentação privativa dos membros da Corte em dias “comuns”.

Pela documentação, sabe-se que o teto em madeira com estrutura que representa um favo de mel foi realizado pelo carpinteiro José da Silva. A decoração das paredes foi realizada em pasta de papel dourada, em meio à qual se emolduram quatro grandes telas representando merendas de caça, aludindo não apenas aos prazeres da gastronomia ao ar livre, mas também às Quatro Estações do ano – identificadas pela vegetação ao fundo e pelos alimentos (fig.1). Aos lados das cenas de refeições no campo, encontram-se pinturas de natureza morta de formato oval, formando um conjunto de seis tondos com bandejas, como pedestais, com frutas e aves (fig. 2).



Figura 1: Sala das Merendas. Palácio de Queluz. Jean Baptiste Robillon. Pinturas de autor desconhecido. Decoração em madeira, pasta de papel dourada e pinturas a óleo sobre tela de pintor desconhecido, 1762-1767.



Figura 2: Natureza-morta. Pinturas de autor desconhecido, óleo sobre tela. Sala das Merendas, 1762-1767. Palácio de Queluz.

A relação entre alimentos e os períodos do ano, proposta pelas pinturas da Sala das Merendas, estava sugerida, para se ter ideia, nos dois primeiros livros de culinária em língua portuguesa. O primeiro livro de receitas editado em Portugal, em 1680, *Arte de Cozinha*, de Domingos Rodrigues, cujo autor era o cozinheiro principal de D. Pedro II, estabelecia uma relação entre os banquetes e os períodos do ano, divididos pelos meses.: “Forma de como hão de dar os banquetes em todos os meses do ano¹²”.

Escrito cem anos depois, *O Cozinheiro Moderno* de Lucas Rigaud, ao estabelecer um confronto crítico em relação à *Arte de Cozinha* de Rodrigues, demonstrava que este primeiro livro de culinária ainda estava presente e ativo na memória da Corte, cujo eco pretendia Rigaud sepultar e superar, apontando seus equívocos. O consumo de alimentos relacionados às estações do ano, de qualquer forma, aparece de modo mais consciente no livro de Rigaud, de 1780. O Capítulo XXX trata “Do tempo para se colherem as frutas para se comer e guardar para o Inverno, e dos diferentes modos de se prepararem”. Assim divide as frutas entre as que se comem do Verão, frutas de outono, frutas de inverno¹³.

A alimentação, por meio de um longo processo de regramento que se iniciara a partir do século XV, pelo qual passam as cortes europeias, de influência notadamente italiana e francesa, vai abandonando os exageros e glotonarias das cortes medievais, em favor de

¹² RODRIGUES, Domingos. *Arte de Cozinha* dividida em três partes. Prefácio de Alfredo Saramago. Sintra, Colares, s/d

¹³ RIGAUD, Lucas. *Cozinheiro Moderno ou Nova Arte de Cozinha*. Prefácio de Alfredo Saramago. Sintra, Colares, 1999. p. 286

uma etiqueta e uma métrica que constrói banquetes ou merendas, rigorosamente organizados em etapas, porções, onde quantidades cedem lugar ao refinamento e à complexa elaboração dos pratos. Esta transformação do comer foi tratada por diferentes autores de história da alimentação¹⁴ e pode ser muito bem observada tanto no livro de Domingo Rodrigues, de 1680 e, de maneira ainda mais evidente, no livro de Lucas Rigaud de 1780. Ambos livros de receitas demonstram duas etapas diferentes da absorção da cultura da gastronomia francesa (e suas influências italianas) sobre o ambiente da corte portuguesa, entre a segunda metade do XVII e ao longo do XVIII.

O contexto da cultura libertina, própria das sociedades francesa e inglesa do século XVIII – a influenciar a corte portuguesa – propunha uma forte “erotização do comer” ou uma “libertinagem de mesa”. As refeições passaram a compor parte fundamental do cotidiano mundano, onde os prazeres gastronômicos e a relação entre mesa e alcova se estabelecia de maneira definitiva. No entanto, este comer e beber não poderia se confundir com o grotesco e a animalidade. Ao contrário, os alimentos e as bebidas deveriam estar rigidamente orquestrados pela etiqueta, num processo de “domesticação” e “confinamento” das experiências sensoriais¹⁵.

Uma das formas desse regramento e da organização dos alimentos, do modo e da época em que cada prato ou ingrediente deveria ser servido, seriam justamente sua divisão segundo as estações do ano. Não caberia investigar, no limite dessas linhas, e não seria possível nem mesmo esboçar uma história da representação das estações do ano nas artes ocidentais. Sabemos que as divisões do ano em estações remonta a culturas antigas e às primeiras civilizações. Na mitologia greco-romana, a primavera foi consagrada a Hermes, o mensageiros dos deuses; o verão, a Apolo, o deus solar; o outono, a Dionísio, o deus do vinho; o inverno, a Hefestos, deus das artes do fogo e dos metais¹⁶.

Na arte medieval, em certos aspectos, as estações do ano foram subdivididas no tema dos “trabalhos e os dias”, como forma de demarcar a sacralidade dos trabalhos no campo: o tempo do plantio e das colheitas, representações plásticas recorrentes em iluminuras ou em alto relevos nas portadas de templos românicos. A representação das estações do ano, associada à astrologia zodiacal ganhou, no final da Idade Média, uma das de suas formas mais célebres ao demarcar os rituais da vida na corte no *Livro das Ricas Horas* do Duque de Berry, ilustrado pelo ateliê dos irmãos Limbourg.

¹⁴ Ver, por exemplo, FLANDRIN, Jean-Louis. Da dietética à gastronomia ou a liberação da gula. In FLANDRIN, J.L. e MONTANARI, M. *História da Alimentação*, São Paulo: Estação Liberdade, 2008. P. 687

¹⁵ Tal processo de “civilização do apetite” que se desenvolvera desde o século XVI, caracterizou-se por uma progressiva “desculpabilização católica dos prazeres da mesa” e baseava-se nas ambiguidades mesmas da Gula. “Ao escolher apenas um dos significados da gula, os manuais de confissão conseguem envergonhar o glutão e o bêbedo sem condenar a honestidade do gourmet”, afirmou Quellier em seu livro “Gula: história de um pecado capital”. Para o autor, “os ensinamentos da Igreja conduziram a uma gastronomia da boa mesa: o prazer pela boa comida é apenas aceito a partir do momento em que respeita as regras, à frente das quais figuram as boas maneiras à mesa (...) Desde os séculos XV e XVI, o culto à boa comida se desenvolveu na Itália e, a partir do século XVII a “gula honesta” associada ao surgimento do “gourmet honesto e sofisticado” se impõe como componente essencial do modelo cultural francês.” QUELLIER, Florent. *Gula: história de um pecado capital*. São Paulo, SENAC, 2011. pp. 100-101, 105. Ver também DELON, M. *Gastronomies libertines*. In *Savoir-vivre libertin*. Pp. 165-179 apud MARQUES, Mariana Teieira. *Fanny e Margot, Libertinas: o aprendizado do corpo e do mundo em dois romances eróticos setecentistas*. São Paulo: FAP-Unifesp, 2015, pp. 135-136.

¹⁶ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. P. 401.

A partir do Renascimento, as estações do ano se dessacralizaram, em certo sentido, em direção ao retorno das representações pagãs, como na obra *Primavera* de Sandro Botticelli. A cultura barroca, por seu turno, abrigou o tema das estações de modo alegórico, como emblema, entre representações sagradas e profanas. O tema das Quatro Estações foi revigorado no século XVIII, com a sensualidade de alegorias femininas, cobinando-se muitas vezes aos gêneros pictóricos do retrato e paisagem. Caberia, no entanto, lembrar que uma das representações mais conhecidas das Quatro Estações, no século XVIII, se expressou não nas artes visuais, mas na música, por meio da emblemática composição de Vivaldi¹⁷.

As Estações foram representadas, do ponto de vista iconográfico, de diversas maneiras ao longo da história das imagens: a primavera como um cordeiro, um cabrito, um arbusto, como guirlandas de flores; o verão por um dragão cuspidor de fogo, um feixe de trigo, uma foice; o outono pela lebre, parras, cornucópias de abundância transbordante de frutos; o inverno, pela salamandra, o pato selvagem, o fogo na lareira.

Na sala das merendas do Palácio de Queluz, no entanto, o tema das Quatro Estações como alegoria, toma a forma de refeições de caça, da alimentação ao ar livre. Os personagens, prazerosamente dispostos sobre a vegetação, a toalha estendida ao solo, disfrutam do alimento e do vinho, tomados pela sensualidade na troca de olhares e a forte presença das figuras femininas.

Estas imagens podem ser compreendidas no contexto do Iluminismo e da literatura libertina, que estabeleceram, por caminhos complementares, uma certa sociabilidade como “cultura do hedonismo refinado”, completamente dessacralizada. O século das Luzes descobre os prazeres mentais combinados à experiência de uma sociabilidade mundana, com seus deleites sensuais¹⁸.

O desenvolvimento econômico da sociedade setecentista e a produção do excesso levaram à chamada Revolução do Consumo¹⁹. O mundano e o profano declaram abertamente seu amor ao luxo, à indolência e a todos os prazeres. Assim afirmou Mariana Marques em seu livro *Fanny e Margot, Libertinas*: “A literatura da libertinagem segue de perto esse roteiro do luxo da sociedade do Antigo Regime, à medida que retoma o sentido hedonista e sensualista do luxo como um viver bem aqui e agora, numa bela promessa de sociabilidade centrada na ideia de felicidade terrena e mundana²⁰.”

A alegoria das Quatro Estações da Sala das Merendas do Palácio de Queluz poderia fazer parte, com efeito, de um conjunto mais amplo relacionado aos Cinco Sentidos e estar combinada, como uma alusão ao paladar, à alegoria da visão tão claramente representada na Sala do Toucador da Rainha. Este ambiente, por sua vez, é composto pelo teto de decoração floral, em forma de cesta, em diálogo com a decoração do piso em parquet; além de uma rica decoração parietal em rocaillé de pasta de papelão dourada e policromada

¹⁷ VIVALDI, Antonio. *As Quatro Estações*. Quatro concertos para violino e orquestra. Opus 8. Il cimento dell'armonia e dell'inventione. Amsterdã, 1725. Ver ATHAYDE, Públio. *As Quatro Estações: Mimesis*. Belo Horizonte: Keimelion, 2009.

¹⁸ MARQUES, Mariana Teixeira. Op. Cit. p. 138

¹⁹ RIELLO, Giorgio. *La Moda: una storia dal Medioevo a oggi*. Bari, Laterza, 2012. pp. 28-29

²⁰ MARQUES, Mariana Teixeira. Op. Cit. pp. 110-111.

(papier maché) que emoldura espelhos e telas pintadas com figuras de crianças, como “amorini” ou “ignudi vestidos” com roupas da época. As pinturas foram atribuídas a João Valentim, sob direção do Mestre de desenho e pintura do Paço José Conrado Rosa e poderiam até mesmo ter sido realizadas, sem comprovação, no decorrer de um restauro entre 1799 e 1800, ordenado pela Princesa Carlota Joaquina, portanto, posterior à decoração da Sala das Merendas²¹.

A Sala do Toucador da Rainha, no Palácio de Queluz, constituiu um impressionante exemplo de espaço representativo da cultura do século XVIII, também denominado pelo termo francês *boudoir*. Este lugar passa a definir claramente o sentido da privacidade e da intimidade²² que se encontra num espaço transitório entre o quarto de dormir e o quarto de vestir-se (e de despir-se, poderíamos acrescentar), uma espécie de alcova que sintetiza o sentido de libertinagem. O *boudoir* seria uma derivação dos gabinetes ou *guardarobas*, espaços mais propriamente masculinos, definidos nos séculos XVI e XVII e ainda existente em casas aristocráticas no início do Setecentos, como um lugar para abrigar coleções, local de estudo e de recolhimento solitário. No entanto, o *boudoir* passou a representar um sentido específico nas residências burguesas e aristocráticas do século XVIII, tornando-se uma espécie de “esconderijo preferido para o devaneio, a volúpia e o luxo²³” ou um “enclave de sonho, de evasão e de vertigem²⁴”.

Território essencialmente feminino, decorado com requinte, muitas vezes com pinturas de temas licenciosos, iluminação calculada e espelhos, o *boudoir* se torna, na literatura libertina, o “local privilegiado da expressão das fantasias, dos segredos amorosos e também do autoerotismo²⁵”. Porém, assim como vimos o regramento do comer, também o século XVIII confere ao vestir-se, à moda, um papel fundamental como depositária do luxo, dos detalhes, do refinamento e do controle sobre o corpo combinado, por oposição, à licenciosidade dos prazeres.

A moda, como a conhecemos, afirmou-se de fato apenas no curso do século XVIII²⁶, constituindo-se, no mundo das Cortes e da aristocracia, mas também nas esferas da burguesia, uma das mais importantes expressões do luxo, o que Daniel Roche chamou de “cultura das aparências” do século XVIII²⁷.

Não raro, o XVIII foi compreendido como século dos excessos, da extravagância do Antigo Regime ou o século de Madame de Pompadour e de Maria Antonieta, cuja “costureira”, Rose Bertin, assumiu um importante papel político, considerada como “ministro da moda”²⁸. O consumo da moda se difundiu, a partir das Cortes europeias e sobretudo francesa, voltado para frivolidades, objetos adquiridos por serem atraentes e capazes de proporcionar uma

²¹ FERRO, Maria Inês. Op. Cit. pp. 89-92.

²² Ver RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. Rio de Janeiro: Record, 1999

²³ MARQUES, Mariana Teixeira. Op. Cit. pp. 72-73.

²⁴ DELON, M. L'Invention du boudoir, p. 20 apud MARQUES, Mariana Teixeira. Op. Cit. p. 73

²⁵ MARQUES, Mariana Teixeira. Op. Cit. p. 73

²⁶ LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia de Bolso. Companhia das Letras, 2009. pp. 97-99

²⁷ ROCHE, Daniel. *A Cultura das Aparências: uma história da indumentária (séculos XVII e XVIII)*. São Paulo: Senac, 2007.

²⁸ Lypovetsky, G. Op. cit. p. 96. WEBER, Carolina. *A Rainha da Moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

satisfação pessoal: lenços, caixinhas de essências, leques, chapéus, luvas, relógios de bolso, fivelas. Para usar as ideias de Lypovetsky, a partir de meados do século XVIII, desencadeou-se o “culto moderno consagrado ao efêmero”, e “a dignificação social e estética da moda caminhou ao lado da promoção de inúmeros assuntos menores, agora tratados com a maior seriedade (...)”; ou ainda: “a era moderna democrática valorizou as frivolidades”²⁹.

A elite continuaria usando estruturalmente o traje de Corte, para Riello, uma “armadura” feita de tecidos riquíssimos, golas e perucas enormes, como cânone do bom gosto que, no decorrer do Setecentos, tornou-se uma espécie de “uniforme de cerimônia”. O traje de cerimônia permaneceu por muito tempo como o guia da relação entre vestuário e corpo, incarnando a ideia de que a roupa fosse uma espécie de ferramenta capaz de modelar o corpo, o qual será forjado com o instrumento da moda: pomadas, unguentos, bustos apertados, roupas complexas dentro das quais os corpos grandes ou pequenos, gordos ou magros deveriam ser comprimidos para adquirir uma beleza nada natural. O modelo de que “a roupa governa o corpo”, embora primeiramente próprio das elites do início do XVIII, espalhou-se para camadas urbanas mais amplas da sociedade³⁰.

O guarda-roupa passou a ser uma coleção de algo extremamente valorizado e que se traduziu num aumento considerável das despesas a ele relacionadas. Segundo Roche, das roupas íntimas – que substituíam a higiene pessoal – aos enfeites sobre o corpo, tudo permitia identificar a situação social de quem as usasse. Assim, o “valor do guardar-roupas aumentou mais rapidamente do que o conjunto de bens de uso e do que o acréscimo dos patrimônios mobiliários”³¹.

Com efeito, as roupas e a preparação do corpo se tornaram elementos de um ritual complexo e elaborado, associado à auto-observação no espelho³². O *boudoir* do Palácio de Queluz constitui, deste modo, um percurso iconográfico completo sobre a “toilette” masculina e feminina do século XVIII que pode ser seguido em suas diversas fases através dos onze painéis de pinturas que decoram o ambiente, onde crianças se vestem e se enfeitam³³.

De resto, é notável, no Toucador de Queluz, a importância dada aos espelhos na decoração. O espelho, como - um elemento agora possível, do ponto de vista tecnológico, em dimensões e quantidades até então inesperadas, tornou-se uma novidade de decoração que passou a fazer parte das casas aristocráticas e burguesas, associado à cultura do supérfluo e da libertinagem no contexto do século XVIII, como uma exaltação do amor próprio – numa promessa de felicidade e prazer que tem sua origem no conhecimento e na observação do próprio corpo – como uma etapa para a sedução³⁴.

²⁹ Lypovetsky, G. Op. cit. p. 99.

³⁰ RIELLO, Giorgio. Op. cit. p. 33. Ver BRANDÃO, Angela. Uma história das roupas e da moda para a história da arte. in *Revista Modos*. V. 1. N. 1, 2017. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/728>. Acesso em 16 de dezembro de 2017.

³¹ LA ROCHE, Daniel. História das Coisas Banais. Nascimento do Consumo nas Sociedades do Século XVII ao XIX. p. 282. Apud MARQUES, Mariana Teixeira. Op. Cit. p. 121

³² MARQUES, Mariana Teixeira. Op. cit. p. 121.

³³ FERRO, Maria Inês. Op. cit. p. 89

³⁴ MARQUES, Mariana Teixeira. Op. cit. 118, 220.



Figura 3 - Toucador da Rainha. Palácio de Queluz. Jean Baptiste Robillon, 1762-67. Reformado em 1799-1800

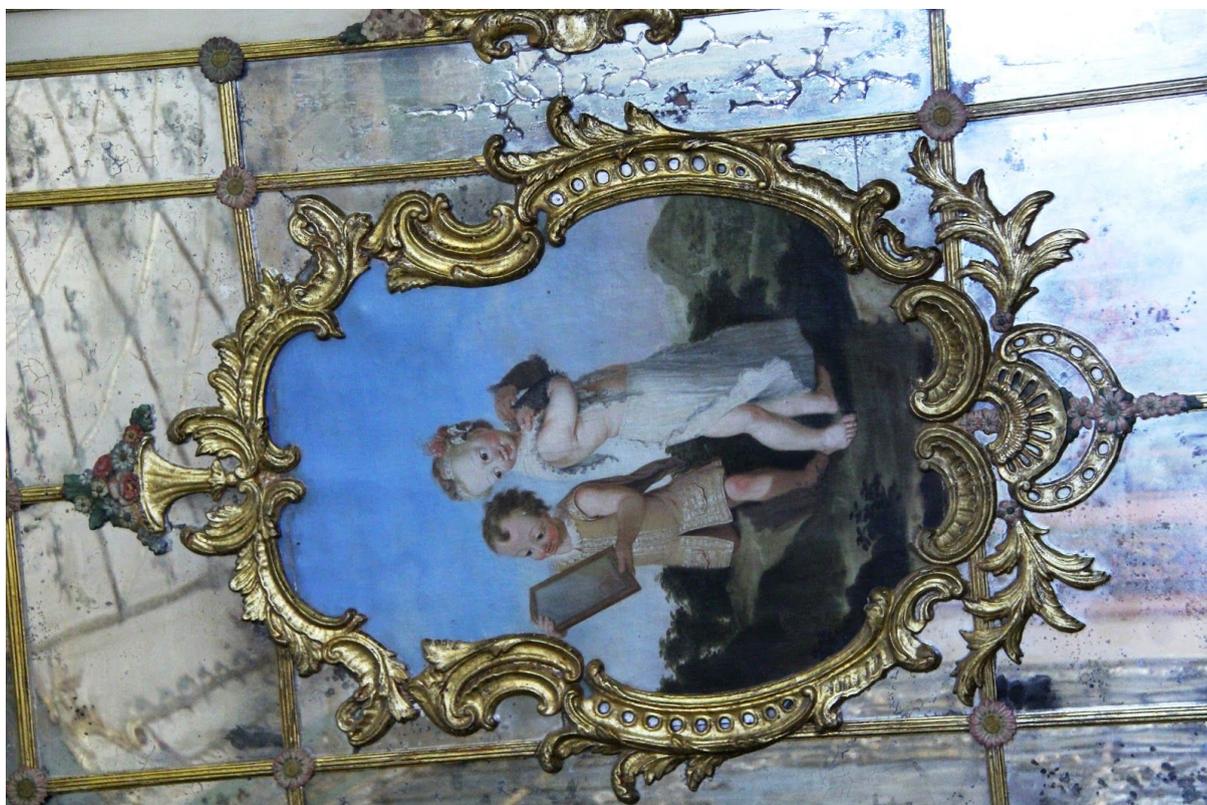


Figura 4 - Detalhe da decoração com pinturas de autoria desconhecida, a óleo sobre tela colada, pasta de papel dourada e espelhos. Toucador da Rainha, 1762-67, com reforma em 1799-1800. Pavilhão Robillon. Palácio de Queluz.

O tema das Quatro Estações claramente presente nas alegorias das pinturas da Sala das Merendas, estaria relacionado, como propusemos antes, não apenas às épocas do ano, mas também aos Cinco Sentidos, especialmente uma alegoria do Paladar. Por sua vez, o Toucador da Rainha poderia ser compreendido como uma evocação dos Cinco Sentidos, especificamente da Visão, onde espelhos são representados nas pinturas, nas mãos das crianças que se enfeitam, e também espelhos propriamente tomam o lugar por completo. Tanto quanto o paladar e a visão, o olfato e os odores são altamente valorizados no século XVIII com a invenção e disseminação dos perfumes.

Muitos espaços são transformados, no século XVIII, com intuito de justamente estimular os sentidos. A representação dos Cinco Sentidos na arte nos levaria, no entanto, ao mesmo problema a ser enfrentado no que se referia às Quatro Estações. Assim como as Quatro Estações, a vastidão iconográfica dos Cinco Sentidos nos faria sucumbir num inenarrável percurso pela história da arte ocidental, impossível de ser aqui sequer esboçado.

De qualquer forma, no século XVIII, os Cinco Sentidos são tratados como essenciais para a sensibilidade libertina. Para isso: “lugares equipados amorosa ou cinicamente para a libertinagem querem solicitar todos os sentidos. Eles organizam uma concentração de efeitos, uma saturação de impressões e sugestões³⁵”. As decorações, tomadas pela ideia de luxo, voltam-se para estímulos sensoriais, como parte da experiência de sociabilidade – do *boudoir* à sala de jantares, da alcova aos jardins – para sediar os prazeres, mediados pelos sentidos. Há, portanto, um processo de domesticação no que se refere ao “confinamento” das experiências sensoriais e fisiológicas – que pouco a pouco vão se tornando proibidas de serem vividas na esfera pública. Este processo promove, ao mesmo tempo, novas perspectivas sensuais em relação ao corpo e à sexualidade. A descoberta do desejo pelos sentidos revela uma promessa de felicidade e prazer cuja origem está na descoberta do próprio corpo. Porém, a “privatização da vida sensorial e sensual funciona também como um lembrete do lado obscuro e caótico por trás da razão, da ordem e das hierarquias³⁶”.

Compreender o programa decorativo das duas salas de Queluz, ao sabor das transformações sensoriais ocorridas no século XVIII, em pleno Século das Luzes e da Razão, nas quais os prazeres da comida e da beleza migram do universo de condenações aos pecados da gula e vaidade para ao deleite autorizado, permite verificar que o regramento das vaidades do corpo e dos prazeres da comida permitiu que moda e mesa não fossem mais tomados por impulsos insanos, mas orquestrados por rituais rigorosamente emoldurados pela etiqueta e pelo bom gosto. Ao distanciar-se do uso dos Cinco Sentidos como exercício espiritual, as sensações deixam de ser, na atmosfera cortesã e libertina do Setecentos, caminhos de evolução mística, para fazer parte de uma deliberada permissão às sensações, como um exercício de sociabilidade e de demonstração do *savoir-vivre*. Por outro lado, as Quatro Estações deixam para trás as referências a “os

³⁵ DELON, M. *Le savoir-vivre Libertin*. p 145. Apud. MARQUES, Mariana Teixeira. Op. cit., p. 99

³⁶ MARQUES, Mariana Teixeira. Op. cit., p. 101, 220, 136 ver CONDILLAC, Étienne Bonnot de. *Le Traité des Sensations* (1745). Paris: Fayard, 1984.

trabalhos e os dias” para associar-se às “fêtes galantes” ou ao “douceur de vivre”, como um irrecusável convite aos prazeres.

Referências bibliográficas

- ATHAYDE, Públio. *As Quatro Estações: Mimesis*. Belo Horizonte: Keimelion, 2009.
- BRANDÃO, Angela. Uma história das roupas e da moda para a história da arte. in *Revista Modos*. v. 1. No. 1, 2017. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/728>. Acesso em 16 de dezembro de 2017.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. P. 401.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de. *Le Traité des Sensations* (1745). Paris: Fayard, 1984.
- FERRO, Maria Inês. *Queluz, o Palácio e os Jardins*. London: Scala Arts & Heritage, 2014.
- FLANDRIN, Jean-Louis. Da dietética à gastronomia ou a liberação da gula. In FLANDRIN, J.L. e MONTANARI, M. *História da Alimentação*, São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia de Bolso. Companhia das Letras, 2009
- MARQUES, Mariana Teieira. *Fanny e Margot, Libertinas: o aprendizado do corpo e do mundo em dois romances eróticos setecentistas*. São Paulo: FAP-Unifesp, 2015, pp. 135-136.
- PEREIRA, José Fernandes. *A Arquitetura da Corte na Segunda Metade do Século XVIII*. in PEREIRA, Paulo. *História da Arte Portuguesa*. Vol. 3. Lisboa: Temas & Debates, 1997.
- PIMENTEL, António Filipe. Verbetes: Palácio de Queluz. Jean Baptiste Robillon. in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Presença, 1989
- QUELLIER, Florent. *Gula: história de um pecado capital*. São Paulo, SENAC, 2011.
- RIELLO, Giorgio. *La Moda: una storia dal Medioevo a oggi*. Bari, Laterza, 2012.
- RIGAUD, Lucas. *Cozinheiro Moderno ou Nova Arte de Cozinha*. Prefácio de Alfredo Saramago. Sintra, Colares, 1999.
- ROCHE, Daniel. *A Cultura das Aparências: uma história da indumentária (séculos XVII e XVIII)*. São Paulo: Senac, 2007.
- RODRIGUES, Domingos. *Arte de Cozinha dividida em três partes*. Prefácio de Alfredo Saramago. Sintra, Colares, s/d
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. Rio de Janeiro: Record, 1999
- VIVALDI, Antonio. *As Quatro Estações. Quatro concertos para violino e orquestra. Opus 8. // cimento dell'armonia e dell'inventione*. Amsterdã, 1725.
- WEBER, Carolina. *A Rainha da Moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.