



A coleção invisível dos espelhos de Versalhes

Felipe Chaimovich

Como citar:

CHAIMOVICH, F. A coleção invisível dos espelhos de Versalhes. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 359-376, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673272. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673272>.

Imagem [modificada]: Salão dos Espelhos, Palácio de Versalhes, Museu Nacional de Versalhes, 2011. Fonte: Myrabella / Wikimedia Common [seleção das editoras].

A coleção invisível dos espelhos de Versalhes

The invisible collection of the mirrors of Versailles

Felipe Chaimovich*

RESUMO

O Museu Nacional de Versalhes possui a coleção dos primeiros tipos de espelho cujos reflexos foram descritos como quadros por La Font de Saint-Yenne, em 1747. Trata-se dos espelhos feitos com chapa de vidro fundido, técnica datada do final do século XVII que permitiu reflexos mais amplos do que os obtidos anteriormente com espelhos de placa de vidro soprado. O artigo analisa como o emprego de espelhos murais em Versalhes tornou-se um padrão da arquitetura interior francesa, no século XVIII, e como os textos do período descrevem a recepção de seus reflexos. A designação das imagens refletidas como quadros por Saint-Yenne, identificando uma crise da pintura francesa de história devido à substituição de quadros por espelhos, conceitua a experiência inaugural de arte contemporânea, pois as pessoas refletidas passam a agir como imagem. Entretanto, tal dimensão inaugural da coleção de espelhos murais de Versalhes permanece invisível ao público atual da instituição. A situação desse patrimônio esclarece desafios da incorporação da arte contemporânea a acervos de museus.

PALAVRAS-CHAVE

Espelho. Versalhes. Arte contemporânea. Saint-Yenne. Museu.

ABSTRACT

The National Museum of Versailles owns the collection of the first type of mirrors whose reflections were described as pictures by La Font de Saint-Yennes, in 1747. These mirrors were made of cast melted glass, a technique invented in the late 17th century, allowing larger reflections compared to those possible in the former mirrors made of blown glass plates. The article analyses how the use of mural mirrors in Versailles became a pattern of French interior architecture during the 18th century, and how the texts of that period describe the reception of their reflections. The description of the images formed by reflection as pictures, according to Saint-Yenne, who identifies a crisis in French historical painting as consequence of the substitution of paintings by mirrors, constitutes the first conception of contemporary art, because the people reflected in mirrors would act as images. However, this inaugural dimension of the mirror collection of Versailles remains invisible to the present visitors of the

institution. The current situation of this asset clarifies the challenges of incorporating contemporary art into the collections of museums.

KEYWORDS

Mirror. Versailles. Contemporary art. Saint-Yenne. Museum.

O Museu Nacional dos Castelos de Versalhes e de Trianon¹ (Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon), na França, abriga os exemplares originais do modelo de espelho que começou a emular pinturas e cujos reflexos passaram a ser descritos como quadros. Trata-se do acervo de murais de vidro espelhado de cômodos como a Câmara de Aparato de Luís XIV e a antecâmara do Olho-de-Boi. Embora tais conjuntos de arquitetura interior tenham criado as primeiras experiências de pessoas que se viam como obras de arte contemporânea, o espelho não permite a acumulação das imagens refletidas, impossibilitando tratar virtualidades efêmeras como patrimônio. Se por um lado esses dispositivos ópticos se banalizaram desde a abertura do Museu, não despertando mais o impacto original, por outro, tais espelhos guardam uma história primitiva da contemporaneidade artística que permanece invisível para o público atual.

O uso de espelhos como revestimento mural alterou-se durante as sucessivas reformas de Versalhes, entre 1690 e 1780². A mudança envolveu o aparecimento e a adoção de uma nova técnica de produção de placas de vidro. Até o terceiro quartel do século XVII, os espelhos de vidro plano eram produzidos por meio de vidro soprado. Tal formato era obtido a partir de uma bolha cilíndrica, como uma garrafa, que era fendida no comprimento, após o corte das extremidades; o cilindro era reaquecido e então desenrolado até formar um quadrilátero e, posteriormente, a placa era polida (Hamon, 2002: 174-180). A necessidade de manipulação da bolha de pasta de vidro soprado pelo vidraceiro limitava o tamanho das placas de vidro e, conseqüentemente, dos espelhos vítreos a uma medida lateral

máxima de 130 cm, embora a medida mais corrente fosse entre 86 e 94 cm (Hamon, 2017: 137). Entretanto, a partir de 1668, passa a ser empregado na França um novo método para obtenção de vidro plano: uma pasta de vidro em estado mais maleável que a do vidro soprado era despejada sobre formas com fundo plano, sendo posteriormente aplainada por rolos que corriam sobre a superfície aberta (Diderot e D'Alembert, 2002). As chapas de vidro plano moldado podiam medir até 1,60 x 2,30 m, superando as dimensões das placas de vidro soprado (Hamon, 2017: 143). Os espelhos de chapa de vidro tornaram-se capazes de refletir numa nova escala e, nessa circunstância, passaram a ser instalados crescentemente em Versalhes, como parte da arquitetura interior, até se tornarem um elemento presente em todos os cômodos concebidos de acordo com os padrões palacianos franceses, durante o século XVIII (Feray, 1997: 217-220).

A mudança na escala dos espelhos de vidro ocorreu durante um período de uso crescente desse elemento reflexivo, tal como documentam os inventários franceses entre os séculos XVI e XVII (Melchior-Bonnet, 2002: 28-30). Como analisa Maurice Hamon:

Ainda raros antes de 1630, os espelhos, apesar de seu custo elevado, tornam-se objeto de uma verdadeira mania a partir da metade do século XVII. A nobreza exige-os para suas salas de baile ou de recepção, a fim de realçar o brilho [...] a moda também ganhou a sociedade acomodada. A partir de 1660, os espelhos estão presentes em dois de cada três inventários parisienses. O sucesso chega agora às classes sociais mais diversas: conselheiros do rei, financistas, parlamentares, burgueses, mas também carroceiros, diaristas, tecelões de arremates apreciam esses objetos de luxo pendurados nas paredes³ (Hamon, 2017: 135-136, tradução nossa).

Foi também a partir de 1661 que Luís XIV começou a reformar e ampliar o palácio de Versalhes, herdado de seu pai, que o construía em 1623. Desde a primeira etapa de obras de renovação do edifício (Montclos, 2001: 88-91), espelhos de vidro soprado foram instalados nos cômodos. Assim, o primeiro quarto de dormir de Luís XIV, no primeiro andar de Versalhes, ocupado

por ele a partir de 1653, foi transformado no Gabinete de Espelhos, em 1665, abrigando parte das coleções reais (Newton, 2000: 125; Richard, 2019: 131).

A relação entre os espelhos murais e os quadros da coleção real se torna recorrente em Versalhes. O uso de espelhos murais em cômodos destinados à disposição de pinturas é adotado no Gabinete de Curiosidades, construído entre 1682 e 1683, seguindo um precedente já estabelecido pela rainha Catarina de Médici, que juntara espelhos e pinturas em seu gabinete do *Hôtel de la Reine*⁴, em Paris, em 1589 (Bazin-Henry, 2017: 30); porém, em 1685, certos quadros foram eliminados daquele cômodo de Versalhes em favor dos espelhos, como registra Louvois numa carta para o rei: “o Gabinete de Curiosidades é muito adequado, e os espelhos postos no lugar dos quadros que fizera o Senhor Boulogne lá causam ótimo efeito”⁵ (Louvois, 2007: 138, tradução nossa). A comparação de reflexos especulares a pinturas é registrada numa descrição do principal cômodo guarnecido de espelhos de vidro soprado de Versalhes (Maral, 2017: 53), a Grande Galeria, ou Galeria dos Espelhos, construída entre 1678 e 1684; segundo Piganiol de la Force, em sua *Nova descrição dos castelos e dos parques de Versalhes e Marly*⁶, de 1717:

É preciso destacar que se colocaram as janelas dessa galeria com tal arte e se dispuseram os espelhos que as defrontam tão engenhosamente, que a excelente paisagem, da qual acabo de lhe falar, acaba, por assim dizer, como que neles se pintando e faz quadros que, por sua semelhança e por seu brilho, encantam e deslumbram os olhos⁷ (Force apud Hamon, 2017: 140, tradução nossa).

Entretanto, a marca distintiva de Versalhes no uso de reflexos especulares como quadros se estabeleceria a partir da década de 1690, com a adoção dos espelhos de chapa de vidro fundido. A dimensão das novas chapas de vidro permitia criar planos reflexivos extensos, sem a necessidade dos múltiplos elementos divisórios usados para a fixação das placas de vidro soprado, que interrompiam a superfície reflexiva mural e geravam um mosaico de espelhos. Duas ou três chapas eram justapostas, formando uma extensa superfície especular, que, embora separada pelas

linhas de união entre as partes, era contínua, possibilitando reflexos muito mais amplos do que os formados até então. O fenômeno teve início com um conjunto de lareiras guarnecidas com espelhos de chapa de vidro em sua parte superior, inicialmente instaladas no Palácio Real de Marly, vizinho a Versalhes, arranjo que ficou conhecido como “lareira real”⁸. Em seguida, o mesmo arranjo é adotado em Versalhes, no apartamento composto pela nova Câmara de Aparato do Rei, pela antecâmara dita Salão do Olho-de-Boi e pelo Gabinete do Conselho⁹, inaugurados em 1701; além disso, a antecâmara do Olho-de-Boi também adotava espelhos entre as janelas e portas, opondo os planos reflexivos entre si, o que levava à multiplicação dos espelhos murais opostos às “lareiras reais”. Ao descrever a inauguração do cômodo principal, o periódico da corte referia-se conjuntamente aos espelhos e às pinturas do quarto do rei: “quando se disser que foi feito um belo apartamento para o Rei, ninguém se surpreenderá [...] os espelhos e os bons quadros do Rei nele estão colocados nos lugares que lhes convêm”¹⁰ (Visé, 1701: 371-372, tradução nossa). No relato, os espelhos são mencionados antes dos quadros, indicando a precedência daqueles a esses na adequação dos elementos dispostos na arquitetura interior. Ao longo do século XVIII, os quadros acabariam por se subordinar aos espelhos, seja no decoro exterior, ou seja, no posicionamento dentro dos cômodos, seja no decoro interior, isto é, em relação à própria moldura; tal é a posição de Mézières, em seu tratado de arquitetura de 1780:

A simetria, ou antes as repetições e os face-a-face são essenciais; se de um lado se encontra um espelho, necessita-se do outro que tenha as mesmas dimensões e as mesmas molduras. Será seguido o mesmo princípio para os quadros¹¹ (Mézières, 1780: 47, tradução nossa)

A partir de 1701, a “lareira real” passou a constar de todos os apartamentos reais de Versalhes, assim como a oposição entre espelhos murais nas quatro paredes, seja em cômodos com lareira ou sem ela, havendo exceções como as bibliotecas. Tal avanço é interpretado pelo arquiteto sueco Nicodemus Tessin, representante do governo de seu país

junto à corte de Versalhes, como uma forma de exclusão de pinturas, como dito em seu tratado de arquitetura interior escrito em 1717. Ao descrever seu projeto para um salão imaginário dedicado a Apolo, em homenagem a Luís XIV, escreve Tessin:

A forma é circular [...] e a figura foi considerada a mais conveniente tanto pela perfeição da figura, como pela reflexão dos espelhos, os quais, por sua imensa grandeza e oposição direta, causariam uma tão agradável repetição de um espelho a outro que pareceriam ir quase ao infinito [...] Nessa obra não há nenhuma pintura¹² (Tessin, 2002: 130, tradução nossa)

A adoção crescente da “lareira real” e dos espelhos opostos foi identificada como causa do declínio da pintura na França, conforme o escrito de La Font de Saint-Yenne publicado em 1747. O autor servira à rainha Maria Leszczyńska em Versalhes, entre 1729 e 1737 (Jollet, 2001: 9), conhecendo, pois, a principal sede da corte francesa. Saint-Yenne interessara-se pela pintura já em sua primeira obra literária, a *Ode sobre os progressos da pintura sob o reino de Luís, o Grande*¹³, poema de 1725, no qual desafia os pintores do reino do jovem monarca Luís XV a emular os feitos do reinado de seu antecessor: “esperança de nossa glória, oh! Vós, jovens Apeles!/ Igualai, ultrapassai, se tal é possível, esses modelos,/ E do novo Monarca encantai os olhares”¹⁴ (Saint-Yenne, 2002: 41, tradução nossa). Porém, duas décadas depois, o autor ataca a reunião das obras exibidas no Louvre, em 1746, por ocasião da exposição regular da Academia Real de Pintura e Escultura, na obra *Reflexões sobre algumas causas do estado presente da pintura na França, com um exame das principais obras expostas no Louvre, 1746*¹⁵:

Os espelhos, cujos efeitos narrados entenderíamos como um conto de fadas e uma maravilha muito além das nossas crenças se sua realidade não tivesse se tornado tão familiar para nós, os espelhos formam quadros em que a imitação é tão perfeita que se iguala à própria natureza devido à ilusão que produz em nossos olhos; os espelhos; bastante raros no século passado, mas extremamente abundantes no nosso, deram um golpe funesto na arte e foram uma das principais causas de seu declínio na França, banindo os

grandes temas de história, que fizeram seu triunfo, dos locais dominantes, e apossando-se da decoração dos salões e galerias. [...] Como poderia o homem preferir as belezas ideais da pintura, frequentemente sombrias, cujo prazer depende apenas da ilusão, à qual é preciso se prestar, e que não afetam o grosseiro nem o ignorante?¹⁶ (Saint-Yenne, 2004: 87-88)

A ciência do pincel foi assim forçada a ceder ao brilho do vidro; a facilidade mecânica de sua perfeição e sua abundância exilaram dos apartamentos a mais bela das Artes, à qual só se deixou como abrigo alguns locais miseráveis para ocupar, sobre as portas, coroando lareiras ou espelhos murais encurtados por economia. Lá, limitados pela falta de espaço a temas mesquinhos fora do alcance do olhar, a pintura está reduzida nesses grandes cômodos a representações frias, insípidas e nada interessantes.¹⁷ (Saint-Yenne, 2001: 49-50, tradução nossa)

Conforme Jürgen Habermas, ao analisar a formação do espaço público burguês, as *Reflexões* de Saint-Yenne foram a primeira publicação de crítica direta ao rumo da pintura acadêmica francesa como instituição do Estado, representando a posição de um escritor que se dirigia à corte e à cidade de Paris e que demandava para si a autonomia judicativa perante uma exposição aberta à visitação pública (Habermas, 1991: 40). O ineditismo do ataque de Saint-Yenne levou à publicação de diversas respostas, tais como *Reflexões de um Amador das belas-artes*, por Antoine de Sepmanville, em 1747, *Observações sobre as artes e sobre algumas obras de pintura e escultura exibidas no Louvre em 1748*, por Saint-Yves, em 1748, *Reflexões sobre algumas circunstâncias presentes, contendo duas cartas sobre a exposição de quadros no Louvre neste ano de 1748, ao Senhor Conde de R****, por Baillet de Saint-Julien, *Carta sobre a pintura, a escultura e a arquitetura a M****, do abade Gourgemot, *Reflexões críticas sobre as escolas de pintura*, por Marc-Antoine Laugier, em 1752, *Ensaio sobre pintura e arquitetura*, por Louis de Bachaumont, em 1752, *Carta a um amigo sobre a exposição de 1753*, por Pierre Estève, em 1753, e *A Pintura*, por Baillet de Saint-Julien, em 1753, indicando a suscetibilidade de pintores e de teóricos acadêmicos ao confronto sem precedentes (Lesur, 2019: 67-68).

As teses expostas nas *Reflexões* e sua recepção imediata permitem

considerar a posição de Saint-Yenne como a primeira conceituação de um reflexo de espelho de chapa de vidro disposto como mural na arquitetura interior como um quadro em termos da pintura acadêmica (Chaimovich, 2008). Nesse sentido, as pessoas que se viam refletidas teriam passado a agir como integrantes de quadros, quando estando em cômodos guarnecidos de murais especulares de chapas de vidro. Desde o final do século XVII, escritos franceses registram a nomeação de ações teatrais como quadros, e seus autores empregavam para tal o termo *tableau vivant*, tal como o fez Prétot em 1748: “tente se persuadir de que seu quadro se torna um quadro vivo [tableau vivant], um espetáculo que se passa sob os olhos para melhor desvendar, em cada traço da figura, o discurso, o sentimento, o natural, o ingênuo”¹⁸ (Prétot apud Ramos, 2014: 17-18, tradução nossa). Porém, ao se chamar os reflexos de quadros, trata-se agora de conceituar ações cotidianas das pessoas como obras de arte, enquanto estivessem sendo refletidas em murais planos que ocupavam locais antes destinados a pinturas na arquitetura interior palaciana. É nesse sentido que a acusação de Saint-Yenne cita especificamente o declínio da pintura de história, gênero caracterizado na Academia Real como relativo às ações humanas, conforme a conceituação de Félibien, no Prefácio às *Conferências de 1667*: “o que num quadro se chama história ou fábula é uma imitação de alguma ação que ocorreu ou pode ter ocorrido com várias pessoas”¹⁹; e a história é apresentada por meio do costume, ou seja: “a conveniência necessária para exprimir essa história”²⁰ (Félibien, 1668, n.p., tradução nossa). Segundo a concepção acadêmica da pintura de história, a ação específica que aparece nos quadros por meio dos costumes implica uma *ordem* entre as pessoas participantes, pois todas as secundárias se reportam à principal: “é preciso observar que num quadro só pode haver um único tema; e, mesmo estando repleto de um grande número de figuras, é preciso que todas tenham relação com a principal”²¹. Assim, ao se enxergar refletidas como quadros, as pessoas passariam ver a ordenação cotidiana das próprias ações conforme alguma unidade como uma obra de arte, o que diferenciaria seu comportamento como integrante de um quadro

de outras situações em que não houvesse espelhos presentes.

Mas qual a diferença entre uma ação pessoal como parte de um quadro de espelho e uma ação ocorrida num local desprovido de espelho? Se utilizarmos o precedente da designação da ação teatral como quadro vivo, ou *tableau vivant*, é possível entender a diferença entre ambas do ponto de vista da teoria teatral. Assim, ao se verem refletidas como quadros, as pessoas passariam a agir cotidianamente como uma “imitação”, o que diferenciaria seu agir como integrante de um quadro do agir em situações em que não houvesse espelhos presentes. Ora, Félibien mobiliza os conceitos definidos por Aristóteles na *Arte Poética* para caracterizar a história como fábula: “a fábula é imitação da ação [poética trágica]. Chamo fábula a reunião das ações” (Aristóteles, 1999: 43). Segundo a teoria teatral aristotélica, a fábula é uma espécie de imitação, e toda imitação difere do original pela ocorrência do reconhecimento:

Se olhar as imagens proporciona deleite, é porque a quem contempla sucede aprender a identificar cada qual delas; dirão, ao vê-la, “esse é fulano”. Se acontecer de alguém não ter visto original, nenhum prazer despertará a imagem como coisa imitada. (Aristóteles, 1999: 40)

Num reflexo visto como como quadro, é possível afirmar que as pessoas que se enxergam no espelho passam a se portar como imitações de si mesmas e não como o original imitado, conforme a distinção aristotélica, pois agem para se reconhecer como imagem.

O comportar-se diante do espelho como uma imitação caracteriza a primeira experiência de obra de arte contemporânea (Chaimovich, 2019). Em tais situações, as pessoas que se enxergam no espelho agem em função de uma ordem compositiva do conjunto refletido, subordinando o próprio corpo à imagem. Na medida em que o reflexo especular é simultâneo à ação real, a pessoa refletida passa a agir como obra de arte contemporânea a si mesma, ajustando-se à dinâmica de ordenação em curso no cômodo habitado por meio do reflexo.

Nesse sentido, o uso dos espelhos planos de chapa de vidro em Versalhes inaugura a contemporaneidade artística, ainda que seja aos olhos de uma elite de corte. Em particular, a “lareira real” da Câmara de Aparato de Luís XIV é um marco histórico do nascimento da arte contemporânea. Seu uso como imagem mediadora de comportamentos de ordem é descrito pelo duque de Saint-Simon, na passagem de suas Memórias em que narra os dias antecedentes à morte do monarca:

Às 7 horas da manhã, [Luís XIV] mandou chamar o P. Tellier e, como esse lhe falasse de Deus, ele viu, no espelho acima de sua lareira, dois meninos de sua câmara sentados ao pé da cama, chorando. Ele lhes pergunta: “porque choram? Vocês acreditavam que eu fosse imortal? Quanto a mim, nunca acreditei o ser, e, na minha idade, vocês deviam estar preparados para me perder²² (Saint-Simon, 1985: 463. Tradução nossa)

No episódio narrado, há um ajuste dinâmico da ação dos presentes: Luís XIV questiona o pranto das crianças, vislumbrado pelo reflexo sobre a lareira, enquanto elas se dão a ver apenas por intermédio do espelho; o rei as prepara para sua morte iminente, dirigindo-lhes suas palavras de consolo e indicando que seria decoroso que cessassem de chorar; toda a relação é construída por meio da imagem, pois as duas partes não se enxergam diretamente: reagem, pois, como se fossem imitações de si mesmas que interagem por meio de dois quadros diferentes, um que se forma para o monarca acamado, revelando-lhe os meninos plangentes, outro, para esses, ao pé do leito, com a vista do enfermo. A assimetria das imagens, devida ao ponto de vista relativo de cada uma das partes, permite às pessoas secundárias adequar-se à ordem ditada pela figura dominante, pois o rei espera que a unidade decorrente de sua primazia seja mantida na ação grupal em desenvolvimento no quarto, para que o conjunto dos presentes aja de acordo com sua posição majestática: não é adequado que o velho moribundo ocasione o pranto injustificado de jovens em sua presença.

A exemplaridade da cena descrita por Saint-Simon para a conceituação da origem da arte contemporânea coloca em evidência a importância

do espelho sobre a lareira da Câmara de Aparato de Luís XIV. Do mesmo modo, outros arranjos especulares de Versalhes feitos com chapa de vidro ocasionaram as primeiras experiências de pessoas agindo como partes de quadros, ou seja, como se fossem imagem. Alguns deles ainda permanecem em cômodos do atual Museu Nacional dos Castelos de Versalhes e de Trianon; na ala do rei, além do quarto principal, também o Salão do Olho-de-Boi e todos os cômodos do apartamento interior do rei, criados por Luís XV e Luís XVI: Pequeno Quarto de Dormir (1738), Sala de Jantar dos Retornos das Caçadas (1735), Gabinete dos Cachorros (1735), Gabinete do Relógio (1738-1753), Gabinete Interior (1738-1753), Gabinete Dourado (1737-1769), Biblioteca (1774) e Sala de Jantar (1769)²³ (Newton, 2000: 129-132). No segundo pavimento da ala do rei, permanecem igualmente os espelhos murais dispostos no apartamento de madame du Barry (1767). Na ala da rainha, por sua vez, a Câmara da Rainha (1725) e o Gabinete Meridiano²⁴ (1781) mantêm a disposição original dos espelhos. No térreo da ala do rei, o apartamento das filhas de Luís XV e, na ala da rainha, o apartamento do delfim e da delfina exibem os espelhos murais. No Trianon, restam algumas disposições dos espelhos de chapa de vidro originais, tal como no Gabinete do Poente²⁵ (1699), embora a arquitetura interior da maioria das salas do edifício tenha sido posteriormente modificada. No jardim que conecta o Trianon ao Petit Trianon, destacam-se os espelhos do Pavilhão Francês²⁶ (1749). No Petit Trianon, inaugurado em 1769, todos os cômodos do primeiro andar mantêm os arranjos originais de espelho de chapa de vidro: antecâmara, grande sala de jantar, pequena sala de jantar, salão de companhia e quarto de dormir; o maior destaque do conjunto, porém, é o gabinete interior, dito Gabinete dos Espelhos Móveis²⁷, feito por Merklein para Maria Antonieta, em 1776: além de dois espelhos murais fixos, dois espelhos assentes em painéis móveis acionados por um mecanismo podem descer até o piso inferior, deixando à mostra duas janelas, ou subir até o teto, cobrindo as mesmas e transformando o cômodo num gabinete espelhado nas quatro paredes.

O Museu tem cuidado dos grandes conjuntos de arquitetura interior, dentre os quais se destaca a Galeria dos Espelhos, restaurada entre 2003 e 2007, e ampliado as visitas a áreas restritas, inclusive aos apartamentos interiores do rei, permitindo o acesso a cômodos que exibem a multiplicidade das “lareiras reais” e a diversidade das oposições de murais de espelho. As iniciativas mais recentes de restauração e abertura para visitas agendadas incluem o Gabinete Meridiano e os apartamentos de madame du Barry, todos dispendo de espelhos de chapa de vidro em sua arquitetura interior.

Além do cuidado demonstrado pela instituição na preservação da arquitetura dos interiores com os conjuntos especulares, o Museu Nacional dos Castelos de Versalhes e de Trianon também tem promovido ações que trazem a tais cômodos a recriação de ações vividas na corte dos Luíses, tal como espetáculos interativos de dança. Para tal, na última década tem sido recorrente a apresentação da companhia de dança barroca L'Éventail, dirigida pela coreógrafa Marie-Geneviève Massé, na Galeria dos Espelhos, com o espetáculo *Sérenade Royale*. Massé é reconhecida na atualidade como uma das intérpretes mais acuradas da notação Feuillet, inventada em 1700 e que registrou os passos de danças de baile e de palco da corte francesa do século XVIII, conforme os princípios da Academia Real de Dança (Guilcher, 2003: 62-65).

Entretanto, os espelhos de Versalhes permanecem invisíveis como objetos museológicos. Enquanto instrumentos ópticos, instauram uma multiplicação de vistas por duplicação reflexiva, mas, não são acompanhados de qualquer tematização de sua história por parte da instituição, para as pessoas visitantes. Assim, ajudam a enxergar o edifício, seus interiores e exteriores, quando dispostos diante de janelas, mas tendem a desaparecer ao olhar exatamente por ser hiper-visíveis: como exibem as imagens refletidas a cada instante presente, duplicando os locais, não são percebidos em sua concretude. Além disso, as imagens refletidas são virtuais, não podendo ser acumuladas como patrimônio museológico; desse modo, as sucessivas experiências de reflexão são fugidias e, não sendo objeto de interesse para a

instituição, tendem a ser imediatamente esquecidas.

A invisibilidade da coleção de espelhos de Versalhes pode esclarecer um dos desafios de incorporação da arte contemporânea ao patrimônio dos museus. Se a arte contemporânea nasce como experiência efêmera, tal como a interação entre as pessoas que agem como se fossem imagens de quadros formados pelo reflexo especular, então ela se define por sua existência sempre presente, não podendo ser fixada como objeto, apesar de utilizar instrumentos acessórios: conseqüentemente, escapa à acumulação como bem material. Mas, a atualidade da arte contemporânea também permitiria que uma instituição museológica como Versalhes incentivasse pessoas a imitar ações de rememoração de eventos vividos como quadro enquanto interagissem com os espelhos e, assim, seriam geradas situações que possibilitariam a visitantes atuais se comportar como obras de arte viva durante a permanência num museu. Desse modo, a arte contemporânea pode se manifestar como potência sempre atual, mesmo permanecendo resistente a toda forma de acumulação.

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. In: ARISTÓTELES. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BAZIN-HENRY, S. Charles Le Brun et les décors de miroirs. *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles*, Versailles, n. 14, p.1-27, 2017.
- CHAIMOVICH, F. Mirrors as the Origin of Contemporary Art. In: WORLD CONGRESS OF ART HISTORY, 34., 2016. *Proceedings...* Beijing: Commercial Press, 2019, vol. 1, p.558-564.
- CHAIMOVICH, F. Mirrors of Society: Versailles and the Use of Flat Reflected Images. *Visual Resources*, London, v. 24, n. 4, p.353-367, 2008.
- DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. *L'Encyclopédie: art du verre et fabrication des glaces*. Paris: Interlivres, 2002.
- FERAY, J. *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*. Paris: Berger-Levrault, 1997.
- FÉLIBIEN, A. Préface. In: FÉLIBIEN, A. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année de 1667*. Paris: Frédéric Leonard, 1668. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f13.double.r>. Acesso em: abr. 2023.

- GUILCHER, J.-M. *La contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse*. Bruxelles: Complexe, 2003.
- HABERMAS, J. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- HAMON, M. Essor et destinée du miroir du XVIIe au XXe siècle: le rôle des techniques de fabrication. In: SENNEQUIER, G. et al. (Orgs.). *Miroirs: Jeux et reflets depuis l'Antiquité*. Paris: Somogy, 2002, p.174-187.
- HAMON, M. La Manufacture royale des glaces et Versailles aux XVIIe et XVIIIe siècles. *Versalia: Revue de la Société des Amis de Versailles*, Versailles, n. 20, p.135-156, 2017.
- JOLLET, É. Le citoyen, l'oeuvre, le monument. In: SAINT-YENNE, L. F. de. *Oeuvre critique*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p.7-35.
- LESUR, N. Les académiciens face à la naissance de la critique de Salon: l'exemple de Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789). *Diderot Studies*, Paris, v. XXXVI, p.67-85, 2019.
- LOUVOIS. Mémoire de Louvois à Louis XIV, Versailles, 7 juin 1684. In: SARMAANT, T.; MASSON, R. (Eds.). *Architecture et beaux-arts à l'apogée du règne de Louis XIV*. Paris: Éditions du CTHS, 2007, t. 1. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3205646p/f190.item.texteImage>. Acesso em: abr. 2023.
- MARAL, A. Le chantier architectural de la Grande Galerie. In: ARIZZOLI-CLÉMENTEL, P. et al.. *La Galerie des Glaces: Histoire et restauration*. Dijon: Faton, 2007, p.40-53.
- MELCHIOR-BONNET, S. *The Mirror: A History*. Nova York: Routledge, 2002.
- MÉZIÈRES, N. *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. Paris: Benoit Morin, 1780. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857133/f2.item>. Acesso em: abr. 2023.
- MONTCLOS, J.-M. *Versailles*. Paris: Place des Victoires, 2001.
- NEWTON, W. *L'espèce du roi: La Cour de France au château de Versailles 1682-1789*. Paris: Fayard, 2000.
- RAMOS, J. Affinités électives du tableau e du vivant: une ouverture dans le pas de Goethe. In: RAMOS, Julie (Ed.). *Le tableau vivant ou l'image performée*. Paris: Mare & Martin, 2014, p.13-33.
- RICHARD, V. Les chambres de Louis XIV (1684-1715). In: MARAL, A. et al.. *Versailles disparu de Louis XIV*. Arles: Honoré Clair, 2019, p.131-157.
- SAINT-SIMON. *Mémoires (1714-1716)*. Tours: Gallimard, 1985.
- SAINT-YENNE, L. F. de. *Oeuvre critique*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
- SAINT-YENNE, L. F. de. Reflexões sobre algumas causas do atual estado da pintura na França. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A Pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004, v. 5.
- TESSIN, N. *Traicté dela decoration interieure 1717*. Estocolmo: Nationalmuseum; The Swedish Museum of Architecture, 2002.

VISÉ, J. de (Ed.). *Mercuré galant*. Paris: Michel Brunet, nov. 1701. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62752174/f399.item>. Acesso em: abr. 2023.

Notas

- * Professor Titular Pleno do Centro Universitário Armando Álvares Penteado. E-mail: fchaimovich@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5022-3187>.
- 1 Na França, há uma permanência do nome castelo, ainda que a função de fortificação já não caracterize mais a arquitetura do século 17.
 - 2 Anteriormente os espelhos de vidro revestidos com amálgama de estanho e mercúrio eram fabricados apenas em Veneza, desde 1507. Graças à iniciativa da criação da Manufatura Real dos Móveis e Tapeçarias da Coroa, em 1662, o Estado francês investiu nas mais diversas manufaturas. Ainda que as tapeçarias Gobelins sejam as mais conhecidas desse empreendimento, vidros, espelhos e cristais também foram alvo de investimento da Coroa.
 - 3 Tradução do texto original: “Rares encore avant 1630, les miroirs, malgré leur coût élevé, deviennent l’objet d’un véritable engouement à partir du milieu du XVIIe siècle. La noblesse en réclame pour ses salles de bal ou de réception afin de rehausser l’éclat [...] La mode a aussi gagné la société aisée. À partir de 1660, les miroirs sont présents dans deux inventaires parisiens sur trois. Le succès touche désormais les classes sociales les plus diverses: conseillers du roi, financiers, parlementaires, bourgeois, mais aussi voituriers, gagne-deniers, passementiers apprécient ces objets de luxe pendus aux murs”.
 - 4 O *Hôtel la Reine*, ou *Hôtel de Soissons*, típico *hôtel particulier*, foi a principal residência de Catarina de Médici durante o século XVI. Tendo passado por vários proprietários ligados à família real francesa, como o duque de Soissons, passou por demolição no século XVIII e o espaço é atualmente ocupado pela Bolsa de Comércio de Paris.
 - 5 Tradução do texto original: “Le Cabinet des curiosités est extrêmement propre et les glaces que l’on a mises à la place des tableaux qu’avait fait le sieur Boulogne y font très bon effet”
 - 6 Tradução do texto original: "Nouvelle description des chasteaux [grafia original] et des parcs de Versailles et Marly".
 - 7 Tradução do texto original: “Il faut remarquer qu’on a pratiqué les fenêtres de cette galerie avec tant d’art, et qu’on a si ingénieusement placé les glaces qui sont vis-à-vis, que l’excellent paysage dont je viens de parler vient, pour ainsi dire, s’y peindre et fait des tableaux qui, par leur ressemblance et par leur brillant, charment et éblouissent les yeux”
 - 8 Vale lembrar que as lareiras passaram por vários processos de melhorias tecnológicas ao longo dos séculos. Desde o século XII, em países europeus como a Inglaterra, as coifas para exaustão ficavam totalmente para fora da parede. Na Renascença, os dutos de exaustão permitiram um avanço menor da coifa, já encoberta por painéis que recebiam decoração de estuque, marchetaria e telas aplicadas. No século XVII, apenas a boca da lareira avançava, com o duto de exaustão já dentro da parede, liberando a área acima da moldura da lareira para a aplicação de qualquer material.
 - 9 Tradução do texto original: "Chambre de parade du Roi, salon de l’Oeil-de-boeuf, cabinet du Conseil".
 - 10 Tradução do texto original: “Quant on dirá qu’on a fait un bel appartement pour le Roi, on ne surprendra personne [...] les glaces et les bons Tableaux du Roi y sont placés dans les endroits qui leur conviennent”.

- 11 Tradução do texto original: "La symmétrie ou plutôt les répétitions et les vis-à-vis sont essentiels; si d'un côté il se trouve une glace, il en faut une de l'autre qui ait les mêmes dimensions et les mêmes encadrements. On suivra le même principe pour les tableaux".
- 12 Tradução do texto original: "La forme est circulaire [...] et la figure en a esté [grafia original] trouvée la plus convenable tant pour la perfection de la figure, que pour la réflexion de glaces de miroir, les quelles par leur grandeur immense, et opposition droite causeroient [grafia original] une si agréable répétition d'une glace all'autre [grafia original], qu'elles paroisteroient [grafia original] presque aller all'infiny [grafia original] [...] Dans cet ouvrage il n'y a aucune Peinture".
- 13 Tradução do texto original: "Ode sur le progrès de la peinture sous le règne de Louis le Grand".
- 14 Tradução do texto original: "Espoir de notre gloire, ô! vous jeunes Apelle!/ Egalez, surpassez, s'il se peut, ces modèles,/ Et du nouveau Monarque enchantez les regards".
- 15 Tradução do texto original: "Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre, 1746."
- 16 Tradução do texto original: "Les Glaces, dont nous regarderions le récit des effets comme un conte de fée et une merveille au-dessus de toute croyance si la réalité ne nous en était devenue trop familière, ces Glaces qui forment des tableaux ou l'imitation est si parfaite qu'elle égale la nature même dans l'illusion qu'elle fait à nos yeux; ces Glaces assez rares dans le siècle passé, et extrêmement abondantes dans celui-ci, ont porté un coup funeste à ce bel Art, et ont été une des principales causes de son déclin en France, en bannissant les grands sujets d'Histoire qui faisaient son triomphe, des lieux dont ils étaient en possession, et en s'emparant de la décoration des Salons et des Galeries. [...] Comment [l'homme] lui préférera-t-il les beautés idéales de la Peinture souvent sombres, dont le plaisir dépend uniquement de l'illusion à laquelle il faut se prêter, et qui n'affecte ni l'homme grossier ni l'ignorant?"
- 17 Tradução do texto original: "La Science du Pinceau a donc été forcée de céder à l'éclat du verre; la facilité mécanique de sa perfection, et son abondance ont exilé des appartements le plus beau des Arts, à qui l'on n'a laissé pour asile que quelques misérables places à remplir, des dessus de portes, des couronnements de cheminées et ceux de quelques trumeaux de Glace raccourcis par économie. Là, resserrés par le défaut d'espace à des petits sujets mesquins hors de la portée de l'oeil, la Peinture est réduite dans ces grandes Pièces à des représentations froides, insipides et nullement intéressantes".
- 18 Tradução do texto original: "Tâcher de se persuader, que son tableau devient un tableau vivant, un spectacle qui se passe sous les yeux pour mieux démeler, dans chaque trait de la figure, du discours, du sentiment, du naturel, du naïf".
- 19 Tradução do texto original: "Ce qu'on appelle dans un Tableau, l'Histoire ou la Fable, est une imitation de quelque action qui s'est passé, ou qui a pû se passer entre plusieurs personne".
- 20 Tradução do texto original: "La convenance nécessaire à exprimer cette Histoire".
- 21 *Ibidem*, n.p.. Tradução do texto original: "Il faut prendre garde que dans um Tableau il n'y peut avoir qu'un seul sujet; et bien qu'il soit rempli d'un grand nombre de figures, il faut que toutes ayent rapport à la principale".
- 22 Tradução do texto original: "Sur les sept heures du matin, il fit appeler le P. Tellier, et comme celui lui parlait de Dieu, il vit dans le miroir de sa cheminée deux garçons de sa chambre assis au pied de son lit qui pleuraient. Il leur dit: 'Pourquoi pleurez-vous? Est-ce que vous m'avez cru immortel? Pour moi, je ne l'ai point cru l'être, et vous avez dû, à l'âge ou je suis, vous préparer à me perdre'".
- 23 Chambre à coucher du roi, salle à manger des retours de chasses, cabinet des chiens, salon de la

- Pendule, cabinet intérieur, cabinet Doré, bibliothèque, salle à manger.
- 24 Chambre de la Reine, cabinet de la Méridienne.
- 25 Cabinet du Couchant.
- 26 Pavillon Français.
- 27 Cabinet des glaces mouvantes.

Artigo submetido em abril de 2023. Aprovado em junho de 2023.