

O rei-máquina

Espectáculo e Política no Tempo de Luís XIV



Jean-Marie Apostolidès

JOSE OLYMPIO
EDITORA

Edunb

MAQUINAÇÕES SOBRE *O REI-MÁQUINA*

Se os políticos brasileiros não perdessem tanto tempo com a política e pudessem ler, estudar, principalmente refletir, aprenderiam um mundo de pequenas — e grandes — coisas extraordinárias com este livro do francês Jean-Marie Apostolides, *O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV*. Trata-se de ensaio de aguda inteligência, para o qual concorreram, como base, atualizados conhecimentos de historiografia, filosofia da história, sociologia, psicologia, arte dramática, literatura, quem sabe algumas outras mais ciências e artes bem dirigidas pelo autor e congregadas para uma compreensão global — e de extrema originalidade — do Estado absolutista na França, seus fins, seus meios, sua feérica superestrutura cultural.

O leitor brasileiro, figura rara, teve muitas oportunidades, nesses últimos anos, não só de identificar e acompanhar o espetáculo do poder, sua encenação, sua coreografia às vezes repulsiva de tão hipócrita, como também de ver o circo pegar fogo, a farsa terminar em desastre, o luxo virar lixo. Pois agora, com o mergulho no passado e num dos modelos políticos de autoritarismo mais radical que já se viu na Terra, saberá melhor ainda como se monta a mistificação política, como as elites desempenham seus papéis, como integram as classes sociais na cumplicidade ou na enganação recíproca a que se entregam. Afinal, o jogo muda com o tempo, mas os paralelos sempre podem ser feitos. No século XVII, a diferença primordial é a plena centralização: o 'corpo simbólico' do rei domina o país — ou o drama — todo, o texto, a marcação, os cenários, os figurinos, as luzes.

Um vasto ilusionismo ideológico impregna todos os mecanismos do Estado, confunde-o com o Império Romano nos estereótipos éticos e estéticos difundidos,

O rei-máquina

Jean-Marie Apostolidès

O rei-máquina

Espectáculo e Política no Tempo de Luís XIV



Tradução de
CLAUDIO CESAR SANTORO

JOSÉ OLYMPIO
EDITORA

Edunb

Título do original em francês
Le roi-machine

© *Les Éditions de Minuit*, 1993

Direitos adquiridos para a língua portuguesa, no Brasil, pela
LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S.A.
Rua Marquês de Olinda, 12/3º andar
Rio de Janeiro, RJ — República Federativa do Brasil
Printed in Brazil / Impresso no Brasil

ISBN 85-03-00490-9

(Edição original: ISBN 2-7073-0601-0, *Les Éditions de Minuit*, Paris, 1981)

Indicação editorial: EMANUEL ARAÚJO

Editoria: FÁTIMA PIRES DOS SANTOS

Auxiliar de editoração: MARIA CRISTINA RAMOS BRITTO

Revisão de tradução: ESTELA DOS SANTOS ABREU

Revisão de originais e tradução dos versos: MAURO GAMA

Capa: JOATAN

Diagramação: ANTONIO HERRANZ

Revisão: MARIA ANGÉLICA DE MELLO MOREIRA,
FABIANO ANTONIO COUTINHO DE LACERDA e
ÚTAYH CAETANO DOS SANTOS FILHO

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

Apostolidès, Jean-Marie
A654r O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV / Jean-Marie
Apostolidès; tradução de Claudio Cesar Santoro. — Rio de Janeiro: José Olym-
pio; Brasília, DF: Edunb, 1993.

Tradução de: *Le roi-machine*.

1. Luís XIV, rei da França, 1638-1715. 2. Arte - França - Século XVII.
3. França - Vida intelectual. 4. França - Política cultural. I. Título.

93-0945

CDD — 944.033
CDU — 944

SUMÁRIO

Introdução, 9

PRIMEIRA PARTE

O Rei Maquinista

O corpo do rei, 13

A organização da cultura, 23

O homem da corte, 39

A mitistória, 61

Os prazeres da ilha encantada, 85

O advento da história, 103

SEGUNDA PARTE

O Rei-Máquina

A fixação da imagem, 121

O funcionamento do espetáculo, 133

Conclusão, 143

O rei-máquina

INTRODUÇÃO

Este livro não pretende ser mais um volume sobre o ‘século de Luís XIV’ nem uma história dos espetáculos da mesma época: pretende-se uma reflexão sobre a maneira como se organiza o poder político. A partir do exemplo da monarquia do Antigo Regime, tentei entender como o Estado se concebia, como se mostrava e como representava seu papel. A sociedade do século XVII apresenta-se como uma sociedade de ordens: o clero, a nobreza e o terceiro estado, cada qual exercendo uma função útil ao conjunto — um orando por todos, o outro protegendo-os, o terceiro alimentando-os. Mas essa imagem d’Épinal¹ não poderia abranger a realidade, pois os membros mais ricos das três ordens têm interesses comuns. Essa aliança dos beneficiários da acumulação primitiva do capital, combinação instável que se cristaliza nos momentos de perigo, vai encontrar uma nova classificação para se exprimir de modo mais permanente. Essa concepção dura menos de três séculos e desaparece em 1793, quando a cabeça de Luís XVI cai sob o cutelo de Sansão. Mas ela confirma a transição entre uma sociedade que se concebe em ordens e aquela que se conceberá em classes. Entre as duas, a França definiu-se como nação através do imaginário do corpo simbólico do rei. Aqueles que possuem bens suficientes para conseguir obter um cargo são, em diferentes graus, os membros deste corpo simbólico e as artes serão utilizadas para traduzir intelectual e visualmente essa concepção: a pintura, a escultura, o balé, a ópera, a poesia, a cunhagem de medalhas formam uma totalidade. São técnicas diferentes que permitem ilustrar uma mesma coisa.

¹ Imagens populares de artesãos gravadores do fim do século XIV, na França, que têm um tom de ingenuidade, simplicidade e autenticidade. (*N. do T.*)

Para os intelectuais do século XVII, o espetáculo é uma necessidade intrinsecamente associada ao exercício do poder: o monarca deve deslumbrar o povo. Mas essa função de mistificação permite ainda, ao grupo dominante que se cria com o Estado, reconhecer-se como elite. Na representação real, os privilegiados trocam os sinais de cultura de que o poder mantém o monopólio. Apesar de suas diferentes origens sociais, eles participam de um cerimonial que os define como semelhantes. Os excluídos não têm acesso ao código da representação: permanecem fora do corpo do rei, exteriores à nação, e formam o povo espectador da nova ordem que se constrói contra eles. O monarca foi, ao mesmo tempo, o principal organizador desse espetáculo, rei maquinista que decidia o texto, os cenários, os figurinos e o herói da representação. Mas, quando se modificou o equilíbrio entre o corpo privado e o corpo simbólico, o príncipe se tornou um 'rei-máquina', isto é, um corpo funcionando de maneira autônoma. O lugar do rei apareceu como lugar vazio. Foi então objeto de cobiça da parte mais dinâmica da nação.

PRIMEIRA PARTE

O REI MAQUINISTA

Uma mulher que perdera o filho em consequência de uma queda enquanto trabalhava nas máquinas de Versalhes, e que fora acusada no Tribunal de Justiça, exasperada de dor, apresentou ao rei uma petição em branco, para ser notada. E, com efeito, perguntaram-lhe rindo o que pretendia. Ao mesmo tempo, ela dirigiu injúrias ao rei, chamando-o de devasso, *rei maquinista*, tirano, mil outras tolices e extravagâncias, a ponto de o rei, surpreso, perguntar se ela se referia a ele. Ao que ela replicou que sim e continuou. Foi presa e imediatamente condenada à flagelação, conduzida às Petites-Maisons. Chicoteada com extremo rigor no burgo de Saint-Germain, esta mulher calou-se para sempre, sofrendo tal pena como mártir e pelo amor de Deus.

Olivier Lefèvre D'Ormesson,
Journal, julho de 1668

O DUPLO CORPO

A teoria do duplo corpo do rei permite à monarquia do Antigo Regime definir-se tanto na França como na Inglaterra. Mais conhecida nesta última, foi aí discutida por juristas como Southcote e Harper ou, no século XVIII, por *sir* William Blackstone, cujos *Commentaries on the laws of England* datam de 1765. A monarquia e o Parlamento ingleses encontraram nela cada qual uma definição de seus direitos e deveres, um limite a seus poderes respectivos, um traço-de-união além das rivalidades que os separavam.¹ Embora menos sistematizada do que na Inglaterra, a monarquia francesa foi igualmente regida por essa teoria política. Ela estabeleceu uma distinção entre o monarca como indivíduo privado e o monarca como *persona ficta*, encarnação do Estado. Em um mesmo corpo ela permite diferenciar o rei do Rei. O primeiro, homem particular, possui um corpo carnal submetido às mesmas contingências que o de seus súditos; o segundo possui um corpo simbólico que não morre. Na condição de Rei, o monarca é a Justiça e o Saber encarnados; não podendo enganar-se nem agir com falsidade, a não ser induzido por maus conselheiros. Deseja apenas o bem dos súditos: 'se o rei soubesse', imediatamente acabaria com as injustiças e as desordens do reino. Toda Justiça, todo Saber são atribuídos ao príncipe, porquanto essas atividades se exercem no interior de seu corpo simbólico. Quando um juiz pronuncia uma sentença, é a justiça do rei; quando um autor compõe uma obra,

¹ Ernst H. Kantorowicz, *The king's two bodies. A study in mediaeval political theology*, Princeton, 1957.

trata-se de um servidor dos prazeres do rei; quando o carrasco executa, torna-se a mão do rei, e os intendentos que controlam a nobreza da província pretendem ser um simples órgão de registro, o olho do rei. Assim, o monarca aparece como a encarnação transitória de uma função sagrada. Como a fênix, renasce de suas cinzas: “É verdade afirmar que as perfeições do Grande Henrique passaram a Luís, o Justo; as de Luís, o Justo, a Luís, o Grande; e as de Luís, o Grande, a seu digno sucessor: como se fosse sempre o mesmo rei, não somente por representação, mas ainda por continuação, que só morre para reviver em seus descendentes.”²

Esse imaginário do duplo corpo do rei encontra-se na interseção de duas teorias, uma herdada da Igreja, a outra do direito romano: Segundo a teologia medieval, distinguem-se duas pessoas no Cristo. Primeiramente ele foi Jesus, um homem de carne que compartilhou as alegrias e os sofrimentos dos homens de seu tempo. Mas ele é também Cristo desde o século X, isto é, ungido (tradução do hebreu *mâschiâkh*, messias). Nesta condição, possui um corpo glorioso, ressuscitou dentre os mortos, subiu aos céus. A Igreja, agora e até a eternidade, define-se como a encarnação desse corpo sobre a Terra. Cada cristão, como membro da Igreja, é um membro do corpo místico do Cristo. É a tradução laica dessa teologia que se encontra na teoria do duplo corpo do rei. A partir dos membros separados do corpo da cristandade medieval nasce o corpo de cada nação européia, que se encarna no corpo particular do monarca.

Blackstone atribui à legislação romana a outra origem dessa teoria. A noção de incorporação significa que uma abstração toma vida legalmente quando se encarna numa pessoa que a representa. Neste sentido, falar-se-á dos diferentes corpos de ofícios durante o período feudal. Como na Inglaterra, os juristas franceses traduzem essa união do soberano e da nação no corpo do rei. Guy Coquille, em fins do século XVI (ele morre em 1603), exprime a inextricável ligação no seu *Discours de états de France*: “O rei é o chefe e o povo das três ordens são os membros, sendo todos juntos o corpo político e místico cuja ligação e união são indivisas e inseparáveis. E uma das partes não pode sofrer sem que o resto também sofra e sinta a dor.”³ Ele desenvolve a metáfora biológica até as últimas conseqüências: o monarca é a ca-

² Brice Senné de Bauderon, *L'Apollon françois*, Mâcon, R. Piget, 2ª parte, 1684, p. 139.

³ Guy Coquille, *Oeuvres*, I, Paris, 1666, p. 323.

beça (*caput*, o cabeça, no duplo sentido da palavra), o clero forma o cérebro, a nobreza o coração, enquanto o terceiro estado representa o fígado.

Luís XIV proclama: “A nação não ganha corpo na França: reside toda na pessoa do rei.” É sob esse reinado que a encarnação se realiza com a maior magnificência. No século seguinte haverá tentativas de ‘separação de corpos’ entre o soberano e a nação. O monarca procura bloquear esse processo, que conduziria ao enfraquecimento da monarquia. Luís XV, no dia 3 de março de 1766, no momento da sessão dita da ‘flagelação do Parlamento de Paris’, evoca esta lei fundamental do reino: “Os direitos e os interesses da nação, da qual se ousa formar um corpo separado do monarca, estão necessariamente unidos com os meus e somente repousam em minhas mãos.”⁴ Os grupos dominantes, que não puderam sob o Antigo Regime conceber-se como nação, a não ser encarnados no corpo do rei, alcançarão o *status* de corpo separado com a Revolução Francesa, quando a nação tomará o lugar do monarca. O espetáculo de 21 de janeiro de 1793 consoma a ruptura entre os dois corpos: a burguesia toma o lugar do soberano, gravando sua encarnação nos limites geográficos de um território chamado França.⁵

O SANGUE REAL

O cerimonial associado ao monarca tem por função tornar visível o imaginário do corpo simbólico. Quando um soberano morre, seu sucessor não traja luto porque o Rei não poderia morrer. A etiqueta exige que em tal circunstância esteja vestido de vermelho, cor que também usarão os membros do Tribunal de Justiça. No momento em que os médicos constataam a morte da pessoa real, o mestre-de-cerimônias pronuncia a frase ritual no balcão do rei, ele a repete em Saint-Denis no momento da inumação e, quando o corpo desce ao sepulcro, ainda enuncia: “O rei está morto”; as insígnias da realeza, o estandarte, o cetro, a mão da justiça⁶ são então baixados para serem reerguidos tão logo

⁴ Citado por Pierre Goubert, *L'Ancien Régime*, I, *La société*, Armand Colin, 1969, p. 11.

⁵ Jean-Yves Guiomar, *L'idéologie nationale. Nation, représentation, propriété*, Champ Libre, 1974.

⁶ Mão de marfim ou de metal precioso que, colocada na extremidade do cetro real da França, simbolizava o poder Judiciário. (*N. da E.*)

o grão-mestre da França diga: “Viva o rei!”, brado que os espectadores retomam. O morto apodera-se do vivo. Não é a sagração que confere a realeza ao príncipe: é, como precisa o edito de abril de 1403, o direito consuetudinário do reino. Luís XIV sucede a seu pai em 1643 e somente será sagrado em Reims em 1656.

Cada acontecimento da vida particular do rei acarreta repercussões no plano de seu corpo simbólico. Quando se casa, é a nação que cresce e recebe como dote os novos territórios. Quando o príncipe é derrotado na guerra, é a nação que fica amputada. O delfim não pertence ao rei ou à rainha, mas ao reino e, por isso, a rainha dá à luz em público. Diversamente das famílias comuns, os caçulas da França perderam todos os seus direitos hereditários à sucessão, podendo apenas obter um apanágio reversível à Coroa. Na condição de homem particular, o monarca não pode possuir nada; na condição de Rei, nada lhe escapa. As pessoas da família real se beneficiam de um *status* privilegiado, tornando-se de algum modo intocáveis. Têm direito a certas provas de respeito, ao chapéu ou à poltrona nas grandes situações. Do mesmo modo que os castelos reais são isolados e não mais cercados de casas vulgares como na Idade Média, as pessoas de ‘sangue’ criam o vazio em torno de si, pois é de seu sangue que se nutre o sangue do rei. Assim, nem todas as alianças são permitidas: Luís XIV jamais confessará seu casamento com madame de Maintenon.

Quando morre um membro da família real, as diferentes partes de seu corpo são transferidas para certas igrejas cujas histórias estão ligadas à da monarquia: Saint-Denis, Val-de-Grâce ou Saint-Louis des Jésuites. As igrejas traduzem, assim, o arraigamento da família real no solo francês, ao mesmo tempo que seu vínculo privilegiado com o Céu. Em 1793, quando jogam à rua essas piedosas lembranças, os revolucionários tentam desenraizar a árvore genealógica cuja presença relembra em toda parte o imaginário do corpo simbólico. Dedicada a Luís IX, rei e santo, Saint-Louis des Jésuites foi construída sob o reinado de Luís XIII. Ali Richelieu celebra a primeira missa em 1641 e contribui com doações próprias para o término da construção. De cada lado do altar principal pontificavam as estátuas de Carlos Magno e de São Luís. Numerosos quadros ilustravam os feitos de Luís IX. A esse edifício ou ao Val-de-Grâce é que os membros da família real legam seus corações. Quando da morte de Luís XIII, Ana da Áustria encomenda a Sarrazin um relicário que deve receber o coração do monarca. Em 1715, este coração do Grande Rei se junta ao de seu pai, ao passo que suas vísceras vão para Notre-Dame. Os Condés seguem

o exemplo de seus primos: Henrique II, morto três anos após Luís XIII, lega seu coração à Saint-Louis, da mesma maneira que o Grande Condé, seu filho, morto em 1686. Assim, o sangue real retorna à sua fonte e se junta ao coração de São Luís. É sempre o mesmo sangue que circula no interior das veias do príncipe reinante e sua transmissão não se interromperá jamais, uma vez que as profecias prometeram a eternidade aos filhos de São Luís.⁷ Erguer a mão contra o rei é crime tão grande “que se torna impossível imaginar a representação de tal ato”, afirma o abade d’Aubignac. Quem verte o sangue real destrói o corpo através do qual a nação se encarna. O regicida é esquartejado e seus membros dispersados do mesmo modo como quis ele dispersar os da comunidade.

A ENTRADA REAL

A cerimônia que melhor traduz a idéia de incorporação é a entrada real. Essa manifestação não possui um ritual inflexível como a sagração de Reims, por exemplo. Estreitamente associada à instauração do poder monárquico na França, ela tornou-se mais complexa à medida que a realeza conseguia impor sua ordem. Em fins do século XIII, período em que a vida urbana é ainda pouco desenvolvida, é uma simples cerimônia de acolhimento. Quando o rei chega a uma de suas caras cidades, exerce ali o seu direito de pousada. Os burgueses lhe fornecem cama, comida, abrigo para os cavalos, em troca da promessa do soberano de garantir os privilégios. O desenvolvimento da burguesia urbana transforma o cerimonial. A entrada torna-se um pacto entre a monarquia e a burguesia, que crescem paralelamente, em detrimento dos senhores feudais e do campesinato. A partir do século XIV a acolhida encarrega-se de um ritual mais elaborado: o rei é recebido fora dos muros da cidade, a exibição é ruidosa, animada. A entrada torna-se o equivalente político da Festa do Corpo de Deus: o monarca desloca-se sob um pátio; oferecem-lhe uma sobrepeliz no adro da igreja

⁷ C.-F. Ménestrier, *La source glorieuse du sang de l’auguste maison de Bourbon*, Paris, 1687.

onde será nomeado cônego de honra. Trata-se, como escreve Bernard Guénéé, de uma verdadeira Festa do Corpo do Rei.⁸

Luís XIV realiza sua entrada em Paris numa quinta-feira, dia 26 de agosto de 1660. Mazarino quis que a cerimônia se revestisse de um brilho particular. No interior do reino, a Fronda⁹ foi vencida. No exterior, França e Espanha reconciliaram-se. O Tratado dos Pireneus pôs fim às hostilidades e ratificou a supremacia francesa. Uma impressão geral de paz domina a classe política européia. O casamento de Luís XIV com a infanta de Espanha realiza-se na fronteira dos dois países em junho de 1660. Ao longo da rota de retorno que conduz o casal real de Saint-Jean-de-Luz a Paris, cada etapa é motivo de uma recepção magnífica. Nas principais cidades, o rei cumpre o rito que une sua pessoa aos grandes corpos do Estado. Indo de cidade em cidade, a festa grava no espírito público uma imagem da realeza aliada ao luxo e às despesas de ostentação. Em Paris, o cerimonial desenvolve-se em dois tempos. De manhã, os corpos constituídos saem da capital, *membra disjecta* que o monarca vai reunir. No lugar da atual praça do Trono, o rei permanece sob um alto sobrecéu, ladeado de fidalgos que formam uma ala de honra. Em longa procissão de quatro horas, Luís XIV vê chegar até ele o conjunto dos corpos da sociedade que, por contato, se integrarão a seu corpo simbólico. O clero caminha na frente seguido da universidade, do Châtelet¹⁰ e das cortes soberanas. O grão-mestre da França apresenta cada representante, que pronuncia um discurso exprimindo a união de todos no corpo do rei. O senhor de Lenglet, reitor da universidade, fala da inextricável união que junta o monarca a seu povo: “É difícil julgar se aqui se verifica o triunfo de Vossas Majestades ou o de vossos súditos... Digamos que sejam um e outro juntos, e que hoje a bondade, a virtude e a majestade do príncipe triunfam nos corações dos súditos, e que o amor, a submissão e a obediência dos súditos triunfam no coração do príncipe.”¹¹

Uma vez cumprido esse ritual, a cerimônia entra na segunda fase: os corpos organizados retornam à cidade com o príncipe. No centro do desfile, ele é ao mesmo tempo o cerne do espetáculo e seu princípio

⁸ B. Guénéé e F. Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, C.N.R.S., 1968, p. 4.

⁹ Sublevação contra Mazarino entre 1648 e 1653, durante a menoridade de Luís XIV, causada pela impopularidade do cardeal e suas exigências financeiras. (*N. do T.*)

¹⁰ Refere-se ao antigo castelo parisiense assim denominado, que serviu de tribunal e de prisão, simbolizando a Justiça. (*N. da E.*)

¹¹ Jean Tronçon, *L'entrée triomphante de Leurs Majestés*, Paris, 1662, in-fol., s. p.

organizador. A partir dele, os corpos constituídos tomam seus lugares na hierarquia. Atrás do soberano, a jovem rainha desfila em um carro de triunfo à romana, ornado de alegorias. Traja uma vestimenta de pedrarias que a metamorfoseia em estátua deslumbrante. O longo cortejo passa diante de numerosos monumentos erigidos para a ocasião. Cada um dos arcos de triunfo torna-se um discurso que exprime a incorporação de um grupo. À entrada do arrabalde de Saint-Antoine, a antiga porta de estilo gótico fora dissimulada pelo pintor Meslin, que a mandou recobrir de suntuosas tapeçarias. No topo deste monumento, ele pendurou um imenso quadro dos Beaubrun que exhibe o preboste dos mercadores, os quatro escabinos de Paris, o procurador do rei, o escrivão e o recebedor, ajoelhados diante do monarca. Luís XIV está sentado, enquanto a rainha, representando uma deusa, espalha sobre os burgueses o conteúdo de uma cornucópia, alusão à riqueza que a burguesia espera da paz.

No cruzamento da fonte Saint-Gervais, um monumento ilustra a importância das artes e das ciências no Estado. Trata-se de uma reprodução do monte Parnaso, realizada por Meslin. No topo de uma pirâmide de folhagem, a Virtude, sob aparência de mulher alada, sustenta um medalhão em que se acham incrustados os retratos do rei e da rainha. No meio da ramagem, Apolo e as nove musas completam a ilustração do monumento. A burguesia mercante só pode exprimir sua função através das artes, sem o que seria inqualificável. A ponte Notre-Dame, por onde passa o cortejo após haver deixado a praça do Hôtel de Ville, é ladeada de casas simétricas, decoradas com medalhões em que estão retratados os reis da França. Atravessando a ponte, Luís XIV entra literalmente na história e assume a sucessão da linhagem de seus ancestrais. O primeiro monarca representado é Pharamond, rei lendário a quem os historiadores do tempo atribuem a paternidade das leis sálicas. Sob seu medalhão, a divisa extraída de um verso da *Eneida* (*Imperium sine fine dedit*) promete a eternidade à descendência de Pharamond. Cada medalhão é ilustrado por uma máxima que permite fixar um estereótipo do soberano representado: Clodion pelos cabelos, Clóvis pelo batismo. Com respeito a Luís VIII, a lembrança de sua cruzada contra os albigenses (*Metuendus in haeresim ultor*). Quanto a Carlos VII, a importância da Donzela de Orléans (*Coelum sub virgine faustum*). Evocam-se igualmente os editos de Henrique II contra os blasfemadores e os luteranos (*Ora impia lege repressit*), e a Noite de São Bartolomeu é considerada um sinal de zelo de Carlos IX pela defesa da fé (*Justitiam pietas acuit*). Luís XIV, representado no último meda-

lhão, vem naturalmente instalar-se na cadeia do sangue. É o último rebento de uma longa seqüência de monarcas que governam a França desde tempos imemoráveis. Essa história estereotipada está inscrita na pedra, onde ocupa o lugar de toda a história. O Estado substitui assim a memória dos grupos vencidos por seu próprio discurso, e integra em sua história o conjunto das coletividades particulares.

A última ilustração no percurso do cortejo agrupa todos os temas para representá-los num buquê final. Na praça Dauphine, Le Brun tentou integrar a decoração na arquitetura existente. A extremidade da praça foi fechada por um arco em cujo pórtico a estátua de Henrique IV, no Pont-Neuf, enquadra-se perfeitamente. A perspectiva do conjunto foi tão bem-elaborada que se percebe no mesmo eixo a grande galeria do Louvre perfilando-se ao longe. O arco e o obelisco que fecham a praça formam um conjunto de cerca de três metros de altura. Representam ‘a reunião dos contrários e a conciliação das antipatias’. Além dessas alusões à paz, visam manifestar a estrutura piramidal da sociedade. Como escreveu Hannah Arendt, “a pirâmide é uma imagem particularmente adequada para um edifício governamental que tem fora de si mesmo a fonte de sua autoridade”.¹² A sede do poder se encontra no alto, representada simultaneamente pela estátua da Paz e pelo retrato dos soberanos, e a Autoridade desce do monarca ao primeiro-ministro. Vê-se mais abaixo Mazarino, com manto de púrpura, sob a figura do gigante Atlas que carrega o mundo nos ombros. O relato do advogado Jean Tronçon explica essa alegoria: “O primeiro-ministro é como o mediador entre o rei e o povo, sendo através de sua voz que o rei faz ouvir suas vontades.” A base representa o povo sobre o qual desce a Autoridade monárquica. Cada estrato possui menos Autoridade que o superior, mas todos estão organizados a partir do topo, que constitui o centro da irradiação. Cada um dos estratos está assim integrado nos outros, como as diferentes camadas sociais estão integradas no corpo imaginário. Esse derradeiro monumento é o último ato de uma representação que permitiu à cidade concretizar por um dia sua ordem e seu funcionamento.

¹² Hannah Arendt, *La crise de la culture*, trad. fr., Gallimard, 1972, p. 130. Col. Idées.

O POVO E A NAÇÃO

A nação é constituída pelos indivíduos das três ordens que possuem a maior quantidade de bens. Forma o embrião da burguesia, na acepção da palavra no século XIX. No momento da entrada, somente uma minoria vinda das três ordens é chamada a desfilar com o príncipe, a fazer parte do espetáculo diante do povo que ela representa. O cerimonial monárquico acentua assim uma polarização social que ele traduz concretamente. A sociedade francesa cristaliza-se através de um ritual festivo cujas imagens servirão de suporte à nova consciência: conforme se desfila ou não, pertence-se à nação ou ao povo. Não se trata de negar a diversidade dos subgrupos que constituem o povo e a nação, mas a separação em dois blocos, latente na vida diária, tornou-se manifesta à época da entrada. A festa vem a ser uma ocasião para exprimirem-se as novas divisões sociais. Fornece-lhes um brilho que as sanciona à vista de todos. O visual precede o escrito, servindo-lhe de esboço: a imagem permite a tomada de consciência de uma dicotomia que a lei mais tarde reforçará. De um lado, aqueles que tomam parte da procissão, o alto clero, a nobreza da corte, a minoria poderosa do terceiro estado; na frente, os espectadores comprimidos ao longo da passagem do cortejo. A milícia burguesa, formando uma ala de honra nas ruas, enfatiza a separação entre os que estão associados à cerimônia e os que são apenas espectadores. Estes, nos jornais, são genericamente designados como povo, ou um de seus derivados de conotação pejorativa.

Os detentores de cargo, os que juntaram dinheiro suficiente para conseguir um emprego, são associados ao desfile, ao passo que são relegados para o lado do público os que exercem trabalho 'mecânico', os produtores diretos e os indivíduos que apenas vendem a força de seus braços. Esta separação em dois blocos concretiza o desejo de Charles Loyseau, um dos principais escritores políticos do início do século. Em seu *Traité des ordres*, a fim de situar os beneficiários da acumulação primitiva oriundos da terceira ordem numa relação igualitária com a aristocracia, traça uma linha que separa as profissões honoríficas das ocupações vis. Para ele, é a possibilidade de exercer um cargo que caracteriza, como escreveu Boris Porchnev, "a natureza iminente de cada burguês, aquilo que o distingue do povo".¹³ No seio da nação, indivíduos provenientes de horizontes diversos perdem sua especifi-

¹³ Boris Porchnev, *Les révoltes paysannes dans la France du XVII^e siècle*, Paris, 1963, p. 541.

cidade. Experimentam, em relação uns aos outros, uma espécie de indiferenciação que os define como semelhantes, adquirindo uma equivalência na honorabilidade que contrasta com a rudeza do povo. São a presa do desejo mimético que se apoderou de George Dandin ou do senhor Jourdain (personagens de Molière). Participam do mesmo sistema de compreensão do mundo, enriquecendo segundo as mesmas práticas. Assim se compreende o lugar que ocupa a cultura no nascimento do espírito burguês: após haver cortado os vínculos que a prendiam ao Antigo Regime, a classe burguesa encontrará uma nova transcendência na universalidade de seu gosto e de sua cultura.

Por sua vez, a massa dos desfavorecidos submete-se ao mesmo processo de indiferenciação. O povo não se unifica na partilha dos mesmos costumes. Encontra sua equivalência no despojamento de seu saber e modo de vida tradicionais, despojamento que acompanha uma exclusão da cultura erudita. Possui, do espetáculo monárquico, uma compreensão diferente da nacional. Para os indivíduos instruídos, a entrada real guarda um sentido que se trata de reconhecer: as alegorias, as inscrições latinas lhes são familiares, pois são encontradas em todas as manifestações do espetáculo. É através desse saber que a nação se define, recuperando em seu benefício o modo de compreensão da aristocracia feudal. Fecha-se nela mesma quanto à partilha de um saber inacessível. Na alegoria, o importante não é visível de imediato, o significante sugere algo que não é mostrado. O povo não tem acesso às sutilezas alegóricas recebendo a cerimônia como um todo. O poder monárquico não lhe dirige conteúdo algum, impondo-se através do monopólio dos signos do espetáculo.

Os raros representantes do povo admitidos no cortejo desfilam como sinais de riqueza, como posses dos membros da nação. Na comitiva de Mazarino, os pajens, os cavalos ou os objetos de arte não são expostos em razão de seu valor de uso, mas como manifestação ostentatória de poder. Homens, animais e objetos já não têm função específica, equivalem-se. Coisificados, manifestam equivalência abstrata, aquela do ouro que o cardeal possui. Todos têm o verniz do espetáculo que os torna inconsumíveis, isto é, sem valor de uso. A exposição das posses não é senão uma exibição quantitativa do poder social, uma ocasião para manifestá-lo e aferi-lo. Se Mazarino manda desfilar seus cavalos, seus burros e serviçais em grupos de 24, o rei manda desfilar os seus em grupos de trinta. No século XVII, as posses não determinam ainda a classe social, mas são exibidas como sinais de poder. A economia não constitui uma categoria separada do real. Só se expressa através de um código do espetáculo, como o encenado no dia da entrada do rei.

A ORGANIZAÇÃO DA CULTURA

OS INTELLECTUAIS NO SÉCULO XVII

A monarquia impôs sua ordem aos feudais apoiando-se num grupo de letrados que ela formou e cuja importância aumentou com a do Estado. Se antigamente esses letrados pertenciam à Igreja, no século XVII a maioria deles é laica, e suas técnicas devem mais às artes que à teologia. Esses intelectuais, no sentido em que Gramsci entendia a palavra, não apareceram *ex nihilo*. Procedem dos ofícios tradicionais da pintura, da música ou da literatura. Distingue-os o talento: são admitidos a serviço do príncipe e, em poucos anos, reagrupam-se no seio de instituições novas, as academias. No momento de sua fundação, três estatutos possíveis são oferecidos aos artistas: podem ser 'livres' e viver de diversos expedientes, podem obter um diploma que lhes concede o título de pintor do rei ou de mordomo e enfim, como terceira possibilidade, pertencem a uma confraria de artesãos. Nos três casos, sua situação não é nem um pouco confortável às vésperas de 1660. Livres somente podem ser os poetas e os escritores. Mas, como a venda de suas obras dá pouco lucro, eles devem prover o sustento por outros meios. Se não dispõe de nenhuma fortuna pessoal, um autor é reduzido à condição de 'poeta da corte', com a precariedade, as humilhações e as reverências às pessoas importantes que tal posição comporta. A obtenção de um diploma real parece fornecer *status* mais vantajoso. Na teoria, o artista vinculado ao rei recebe uma pensão (irregularmente paga), encomendas para os castelos, direito de vender suas obras sem prestar contas à corporação. Pode também pleitear moradia no Louvre. No entanto, essa situação não

é sempre invejável, mesmo para um artista conhecido. Com efeito, desde o reinado de Henrique IV, o poder multiplicou os diplomas, que passaram a ser obtidos mais por manobra que por talento, e o título outrora tão procurado perdeu toda especificidade. A própria dependência de um ofício sob juramento apresenta problemas, no século XVII. As transformações econômicas repercutiram na estrutura das corporações. Para obter o grau de mestre deve-se pagar uma tarifa exorbitante, o que exclui todos os que não possuem meios para tal, ou seja, os oficiais. O título de mestre torna-se, de fato, hereditário, e a qualidade das obras ressentem-se disso sensivelmente.

Apesar da precariedade de sua situação, os intelectuais do século XVII são pessoas invejadas. Constituem um importante grupo de pressão. As reformas empreendidas durante o reinado de Luís XIV conduzirão à reunificação, *volens nolens*, das diversas correntes: os artistas deverão servir ao príncipe. Aos clérigos da cristandade sucedem os da monarquia. Pois é somente no século XVIII, quando a burguesia reclamará a livre circulação das mercadorias, que os filósofos vão conceber a produção das idéias como atividade livre. Sob Luís XIV, os artistas e os escritores não imaginam seu papel fora do serviço do Estado. Trata-se para eles de um trabalho coletivo no duplo sentido da palavra, isto é, onde a produção intelectual não se realiza individualmente mas regida pela divisão social do trabalho, e cuja finalidade é o serviço da comunidade. Num *Discours* dirigido ao rei, o abade d'Aubignac analisa o papel das artes e das ciências no Estado. Têm por primeira função a disciplina dos povos:

As ciências não ensinam somente a arte de bem comandar. Fornecem também as regras necessárias para bem obedecer... Desse modo, os reis, conservando em seu Estado o estudo das ciências, aplicam, com insensibilidade, correntes a seus povos, mas correntes de ouro, que lhes agradam e que não pesam, que os mantêm na obediência sem prendê-los como escravos.¹

Para d'Aubignac, os intelectuais são membros do corpo do rei da mesma maneira que os outros. Quando morre um artista ou um escritor célebre, parece “que se retirou do corpo do Estado algum membro tão glorioso quanto necessário”. Por causa deles é que o mundo saiu da infância, graças a eles é que passou da barbárie à civilização. D'Aubignac projeta num passado reconstituído a presente divisão do

¹ François Hédelin Aubignac, abade, *Discours au roi sur l'établissement d'une seconde académie*, Paris, 1664, pp. 6-8.

trabalho social. A seu ver, a separação entre trabalho manual e intelectual é um fato natural, que existe desde tempos imemoráveis. De um lado os sábios, do outro os ignorantes, que “são como escravos fiéis que sabem executar bem o que seu mestre ordena, sem penetrar, no entanto, nos segredos de seu gabinete”.²

O PROJETO COLBERT

Antes mesmo de obter a superintendência das construções do rei em 1664, Colbert preocupa-se com o domínio do poder real sobre as artes e as letras. Encontra-se bem preparado para a tarefa, já que, enquanto vivia o cardeal Mazarino, ocupava-se das coleções particulares do ministro. Não inovará em nada, somente retomando as redes de relações, as estruturas implantadas e os hábitos artísticos de Mazarino e de Foucquet. Richelieu e seus sucessores estabeleceram contatos, na França e no exterior, com certo número de homens que faziam afluir as obras de arte da Europa aos palácios desses poderosos ministros. A propósito dessas práticas, Colbert utilizará os mesmos intermediários, não para glória pessoal, mas pela do rei. Assim, o abade Luigi Strozzi retomará a função de ‘residente de França junto ao grão-duque da Toscana’, lugar que ocupa de 1654 a 1689. Deve indicar ao ministro as obras de arte para compra, as matérias-primas a transportar, os artistas de renome na Itália. Deve também conseguir que operários especializados tragam à França os segredos ciosamente guardados dos espelhos de Veneza. Essa espionagem industrial permitirá a prosperidade das manufaturas de Saint-Gobain. Outros operários, sabendo trabalhar o ‘ponto de Veneza’, vêm ensinar em Lyon. Chegam também de Veneza, Milão, Gênova, Florença, cuja competência melhora a indústria das sedas e dos tecidos. No fim de 1668, o abade Strozzi envia igualmente escultores de pedras semipreciosas, que se instalam nos Gobelins.³

Pela França, Colbert fará contatos com indivíduos que acredita serem homens-chave no domínio intelectual, Chapelain na literatura, Le Brun nas artes plásticas. O encontro do ministro com o primeiro pintor

² Idem, p. 24.

³ Jean Alazard, *L'abbé Luigi Strozzi*, Paris, 1924, pp. 40-4.

imediatamente produz frutos, já que acarreta a reestruturação da Academia de Pintura. O encontro entre Colbert e Chapelain concretiza-se através de uma carta-programa que o poeta endereça ao ministro e na qual, traçando um panorama das artes contemporâneas, expõe a maneira como cada uma delas poderia servir ao Estado. Propõe-se igualmente elaborar uma lista dos homens de letras e “examinar suas qualidades”, isto é, atribuir-lhes uma ordem de mérito em função de suas capacidades intelectuais e docilidade em relação ao poder real.⁴ O projeto que se elabora no círculo de Colbert, durante os quatro primeiros anos do reinado pessoal, visa colocar as técnicas artísticas a serviço da monarquia. O tema reservado para propaganda são ‘as façanhas do rei’. Trata-se de dar a Luís XIV uma imagem que ultrapasse o tempo e possua caráter imediatamente histórico. À transcendência religiosa da Idade Média sucede uma transcendência política, que já não encontra o enraizamento e a justificação no Céu mas na história passada: o príncipe reinante não é senão a 14.^a reencarnação de um mesmo Luís, sempre glorioso, sempre vencedor. Em alguns anos são, portanto, empreendidas uma história do rei pela eloquência, outra pelas medalhas, pela pintura, tapeçaria, gravuras, monumentos, espetáculos.

A partir de sua fundação em 1663, a *Petite Académie* estabelece como programa reunir num único volume o conjunto das composições voltadas para a glória de Luís XIV. As obras são retrabalhadas pelos cinco integrantes. O texto trará o rótulo do poder que sai das prensas da tipografia real. Chapelain, colocando Colbert regularmente a par dos elogios extorquidos de uns e outros, escreve, a propósito do volume, que reunirá os traços esparsos da imagem do “rei perfeito”.⁵ Essa história do rei pela eloquência, em que a *Petite Académie* trabalha ainda em 1666, jamais será impressa. Uma das razões talvez tenha sido a de ser redundante com a história do rei pelas medalhas, que ocupará os membros da *Petite Académie* durante sessenta anos. Os cinco membros realizarão, com efeito, quatro histórias metálicas. Cada acontecimento importante da vida do rei é marcado pela cunhagem de uma medalha que o Estado distribui aos privilegiados, aos embaixadores e aos príncipes estrangeiros. O conjunto das medalhas reunidas em um volume pode ser adquirido por particulares. O rei, que segue de perto essa empreitada, jamais se mostra satisfeito. Joseph Jacquot

⁴ J. Chapelain, *Correspondance*, Tamizey de Larroque (ed.), t. II, Paris, 1893, p. 273.

⁵ Citado por Georges Collas, *Jean Chapelain*, Paris, 1912, p. 382, n. 1.

salienta que “cada divisa na medalha, em cada uma das quatro séries, foi discutida, revista, corrigida, refeita várias vezes”.⁶ Tratava-se de fundir a história do rei em bronze, para que seus grandes feitos passassem à posteridade no mesmo estado em que os contemporâneos os haviam vivenciado. A eloqüência sagrada segue o movimento geral da vida cultural. Após a revogação do Edito de Nantes, os pregadores esforçam-se para formar uma imagem religiosa do soberano, variante nacional e contemporânea do ‘rei-taumaturgo’ ou do ‘rei-Cristo’. Ao fim de cada sermão, o elogio do rei eleva Luís XIV à categoria das divindades. A arte oratória e a poesia são igualmente utilizadas. Na Academia Francesa cada discurso termina com incensação ao monarca. No momento da recepção de La Fontaine, o abade de La Chambre resume a tarefa dos intelectuais do Estado:

Trabalhar pela glória do príncipe, consagrar todas as vigílias unicamente à sua honra, ter como único objetivo propor a eternidade de seu nome, referir a isso todos os estudos? Eis o que nos distingue de todas as outras pessoas de letras. Eis o que nos coloca acima da inveja. Eis o cúmulo de nossa alegria. Infelizes de nós se falharmos nisso.⁷

Nesse empreendimento geral de colocar em forma de espetáculo o corpo do rei, alguns postos-chave são atribuídos depois de muitas deliberações, particularmente o de historiógrafo do rei. A atribuição de tal cargo, a ser um dia preenchido por tão ilustres escritores como Racine e Boileau, depende apenas do monarca e não mais de Colbert. Outro posto de relevo é o de historiógrafo das construções. Consiste em descrever os castelos, as obras de arte, os monumentos e sobretudo as festas oficiais do regime. André Félibien encarrega-se da função e essa decisão tem conseqüências, não somente para os destinos da Academia de Pintura, como para o conjunto das artes. Gozando de notoriedade incontestada, amigo de Le Brun, de quem abraçou a causa, Félibien faz da pintura oficial apenas um discurso que ele deve traduzir em literatura. O desenho então prevalece ao colorido, a pose ao movimento, o imponente ao gesto simples e cotidiano. Essa tendência triunfará até o dia em que Roger de Piles questionará publicamente

⁶ Joseph Jacquot, *Médailles et jetons de Louis XIV*, Paris, 1968, p. xxiii.

⁷ *Discours, harangues et autres pièces d'éloquence de Messieurs de l'Académie Française*, t. I, Amsterdã, 1699, p. 151.

o problema da importância da cor nos quadros ou, em outras palavras, o problema da especificidade da pintura.⁸ Possuindo o título de primeiro pintor, Charles Le Brun também deve compor uma história do rei. Contada no princípio do reinado através da figura mítica de Alexandre Magno, essa história será mais tarde celebrada nas paredes e nos tetos da grande galeria de Versalhes, sem ajuda da alegoria. Em seu poema *De la peinture*, Charles Perrault lembra ao primeiro pintor que ele não passa de instrumento da glória monárquica:

Assim, pois, para sempre a tua mão laboriosa
Persiga de Luís essa história gloriosa,
Sem que um outro labor ou quadros inferiores
Profanem doravante os teus pincéis e cores.
Sente que deves a ele os teus traços triunfantes,
Que aí vai sua glória, e que teus semelhantes
Só do príncipe são, e lhe estão reservados
Tal como, em terras dele, os tesouros achados.⁹

Às pinturas vêm juntar-se as tapeçarias, as gravuras, os monumentos de pedra e até as estátuas de cera. O privilégio obtido por Antoine Benoît para expor seu 'círculo da rainha', ancestral do museu Grévin, Renaudot consegue em relação aos jornais. Segundo este último, a *Gazette* e o *Mercurre français* têm por função impedir os "falsos boatos que amiúde servem de estopim aos movimentos e sedições intestinais".¹⁰ Finalmente, o reinado de Luís XIV conhece a implantação da França da ópera, nova arte que vai atrair para ele todas as formas de espetáculo e apresentar suas marcas concentradas num único palco. Essa particularidade explica que, apesar do custo proibitivo, tal arte tenha-se tornado rapidamente privilegiada. Será a que melhor propagará a imagem oficial do soberano em sua glória e seu excesso de luxo.

⁸ B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Lausanne, 1965.

⁹ Ch. Perrault, *Mémoires, contes et autres oeuvres*, P.L. Jacob (ed.), Paris, 1843, pp. 308-9.

¹⁰ Citado por Etienne Thuau, *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Paris, 1966, p. 220.

O MOVIMENTO ACADÊMICO

O plano Colbert substitui as imagens tradicionais do soberano por uma nova imagem que tira vantagem das técnicas artísticas mais em voga. Nesse período de mercantilismo econômico, os produtos mantidos pelo Estado correspondem a certos critérios estabelecidos pela monarquia. Para obter a chancela do poder, a nova imagem do príncipe deve ser elaborada em função de normas. Os artistas encarregados dessa tarefa deverão unir-se em instituições controladas pelo Estado, as academias. Para administrar o conjunto da produção intelectual, Colbert institui um organismo flexível e polivalente, a *Petite Académie*. Contrariamente às outras instituições, esta não possui nenhum regulamento que restrinja seu campo de ação. Somente o obterá em julho de 1701, depois de haver realizado sua tarefa de direção geral da vida cultural. Receberá, então, o título oficial de Academia das Inscrições e das Medalhas. As cartas patentes que homologavam suas novas funções só seriam concedidas pelo soberano em 1713, ou seja, cinquenta anos após a fundação. Em 1663, quando Colbert reúne Bourzeis, Cassagne, Chapelain e Perrault, os membros fundadores, deseja dispor de um conselho restrito para dirigir a vida intelectual da nação. Certamente esses quatro homens se sentem incumbidos de uma tarefa específica, compor as inscrições e as divisas dos monumentos, como também a história do rei através das medalhas. Mas a *Petite Académie* é sobretudo o olho do poder sobre a produção intelectual. Seja para uma festa oficial, um monumento, uma pintura, um livro de elogios, toda novidade sujeita-se à censura do pequeno conselho, que o submete a Colbert, pois cabe ao ministro a decisão final. Alguns exemplos: após o certame de 1662, Charles Perrault é encarregado de escrever um relato, mas seu texto é coletivamente retrabalhado. Esprit Fléchier envia a Chapelain um poema latino sobre o mesmo assunto e a assembléia o retoca. Após as vitórias militares de Flandres e de Franche-Comté, Colbert pensa em erguer um arco de triunfo no arrabalde de Saint-Antoine, Le Brun e Le Vau submetem um projeto cada um, que passam pelas mãos de Chapelain, Perrault, por sua vez, propõe a Colbert um “esboço” finalmente acolhido pelo ministro.¹¹ O próprio Le Brun, seja qual for a importância de sua situação, é objeto dos ‘conselhos’ de

¹¹ Perrault, *Mémoires*, livro III, p. 74.

Chapelain e vê sua docilidade recompensada: três semanas depois de aderir às diretrizes da companhia, o rei confere-lhe o título de primeiro pintor, com 1.200 libras de salário, mais duas mil suplementares. O enredo de uma ópera, quando não é diretamente fornecido pelo rei, é imposto pela *Petite Académie*, que supervisiona passo a passo sua elaboração. A função intelectual exclui toda idéia de originalidade e de liberdade na criação. O poder deseja administrar a produção de arte como faz em relação a outros bens: é Luís XIV o criador, os artistas são apenas os instrumentos dóceis “que ressoam quando o rei os toca”.¹²

A *Petite Académie* coroa o conjunto das instituições criadas na mesma época. À flexibilidade de sua estrutura opõe-se a hierarquia das outras. Fundada em primeiro lugar, a Academia Francesa fica como modelo de todas. Conhecem-se as circunstâncias que presidiram à sua criação: em 1634, um grupo de letrados reunia-se regularmente. Em vez de impedir seus discursos, Richelieu ordena que se tornem oficiais. Obriga esses intelectuais a constituir uma sociedade a que impõe sua proteção. Apesar da resistência de muitos, rapidamente tiveram de ceder. Os novos acadêmicos elaboram um regulamento e estatutos, definem um programa em que a peça-mestra refere-se ao uso da língua. Em outras palavras, a Academia Francesa deve oficializar a língua comum dos membros da nação. Quer-se eliminar o vocabulário dos ofícios, dissimular a origem social de cada um. Trata-se de reunir os diversos grupos numa igualdade abstrata pelo intercâmbio de uma mesma fala. Empregar uma outra linguagem denota contrafação:

Na França há apenas o francês puro ou, melhor dizendo, a linguagem da corte para poder ser empregada numa obra séria. Pois num reino da linguagem dá-se o mesmo que no da moeda: para que ambos sejam admissíveis, é preciso serem marcados com o cunho do príncipe.¹³

As circunstâncias que presidem à criação em 1648 da Academia de Pintura são um pouco diferentes. Um grupo de pintores talentosos e ‘livres’, entre os quais se encontra Le Brun, é alvo dos ataques da comunidade dos mestres-pintores e escultores de Paris. Estes querem forçar, como a lei lhes permite, o grupo dos independentes a obter o grau

¹² Citado por G. Collas, *Jean Chapelain*, p. 382.

¹³ Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, t. III, Paris, 1692, pp. 113-4.

de mestre. Conforme os pareceres de Martin de Charmois, influente conselheiro de Estado que é também pintor amador, Le Brun e seus companheiros fundam uma academia e a colocam sob a proteção do chanceler Séguier. Inicia-se então uma guerra desgastante entre a nova instituição e os mestres, que terminará em 1663 com a derrota das corporações de ofício. A Academia de Esgrima, fundada igualmente durante a menoridade do rei, compreende cerca de vinte membros que são os únicos com direito de manter uma sala aberta em Paris. Após seis anos de noviciado, um esgrimista pode postular o título de acadêmico. Pelas cartas patentes que envia em maio de 1656, Luís XIV concede ainda aos seis mestres mais antigos, depois de vinte anos de exercício, a nobreza transmissível a seus descendentes. No início do reinado pessoal, todas as artes institucionalizam-se sob a égide monárquica. Em 1661, 13 membros da corporação dos mestres de dança e dos violinistas de aldeia decidem separar-se. Depois dos músicos, os dançarinos sublevam-se por seu turno, e a ruptura é definitiva. Entre os 13 separatistas, encontram-se indivíduos que colaboram regularmente para os 'prazeres do rei'. Situam-se sob a proteção de Luís XIV. O conde de Saint-Aignan aceita o título de vice-protetor. Mais uma vez, o pretexto alegado é a necessidade de lutar contra a decadência das artes que os mestres deixaram instaurar-se durante a menoridade do rei. Em 1666 é fundada em Roma a Academia de França, que permite aos artistas receberem na Itália a tradição da Antiguidade. Nesse mesmo ano vem à luz a Academia das Ciências, em que Chapelain desempenha o papel de intermediário indispensável. Em 1669 é criada a Academia Real de Música, com o inacreditável privilégio concedido ao abade Perrin e retomado três anos mais tarde por Lulli: a ópera torna-se monopólio efetivo não mais de um grupo, mas de um único homem. Lulli, que gozou de confiança nova não dispensada ao obscuro abade Perrin, recebe as mesmas vantagens transmissíveis à sua família. O ano de 1671 é o da fundação da Academia Real de Arquitetura. Se a divisão entre arquitetos e pedreiros efetuou-se durante o Renascimento, a criação acadêmica sanciona oficialmente essa separação que se segue a um descrédito do ofício de pedreiro. Como na pintura, os arquitetos monopolizam as funções importantes, por exemplo, a de vistoria. Tudo o que é saber torna-se saber pelo Estado, ao mesmo tempo que saber sobre o Estado. A monarquia tenta apropriar-se até da teologia, arregimentando-a sob o estandarte do príncipe. O abade Bourzeis pede a Colbert que se crie uma Academia de Teologia segundo o modelo das outras. Diversos teólogos célebres, como Ogier,

são nomeados seus membros, ocorrendo as primeiras reuniões na biblioteca do rei. Mas a Sorbonne se alarma com essa usurpação de seus privilégios. Não se pode tratá-la com o mesmo descaso que os outros corpos de ofício, cujas academias lesam os direitos tradicionais. Colbert recebe as queixas, cede terreno e depois dissolve a instituição controversa.¹⁴

Luís XIV completa a institucionalização do saber reestruturando em 1663 a Academia de Pintura. Le Brun torna-se chanceler permanente, embora originalmente o posto fosse móvel. Em 1668 acumula os cargos de chanceler e reitor. Em 1683, finalmente, é nomeado diretor. A partir de 1661, a Academia Francesa também é retomada. Apesar do peso de suas ocupações, Colbert faz questão de ser nela admitido em 1667. Como dificilmente pode assistir às sessões, pede a Perrault que lute “pela primeira vaga que surgir”. O chanceler Séguier, protetor dos Quarenta, morre em janeiro de 1672, e o rei sucede-lhe nessa função honorífica. Luís XIV exige que doravante a academia realize “suas assembléias no Louvre, no mesmo local onde se reunia o conselho quando Sua Majestade lá habitava”.¹⁵ Reunida sob o olho vigilante do príncipe, ela se vê cumulada de honras. Um favor lhe é precioso nesses tempos de chicana: o restabelecimento do direito de *committimus* pelo edito de 17 de fevereiro de 1674. Concedido igualmente a todas as academias, esse privilégio permite o julgamento em Paris de qualquer que seja o processo. Às academias da capital juntam-se aquelas que se multiplicam na província e aí espalham os costumes da corte. Todas as artes tendem então a reestruturar-se durante os 15 primeiros anos do reinado pessoal, em benefício da minoria que forma a nação. O próprio teatro passa por forte agitação com a morte de Molière. Se essas mudanças não conduzem a uma academia de teatro, acarretam, entretanto, um monopólio de fato. Da mesma forma que para a ópera, um único tipo de espetáculo deve receber o rótulo monárquico. Fundada em 1680, a *Comédie-Française* terá como tarefa apresentar as grandes obras do repertório. O movimento acadêmico do século XVII mostra-se como empreendimento de confisco e transformação do saber pelo Estado. As diferentes artes monopolizadas pelas academias traduzirão o imaginário do corpo do rei em pintura, escultura ou poesia. Mas esse triunfo, se é completo na primeira parte do reinado, não foi alcançado sem luta.

¹⁴ Perrault, *Mémoires*, livro I, p. 37.

¹⁵ Idem, p. 70.

AS RESISTÊNCIAS ÀS ACADEMIAS

Os indivíduos despojados de seu saber e de seus privilégios tradicionais tentaram reagir ao movimento acadêmico e encontraram apoio junto a outros corpos que, na mesma época, perdiam seu *status* privilegiado, os parlamentos. O Parlamento de Paris vê cada vez mais reduzido seu campo de ação em benefício da nova administração. Tomando partido das corporações, tenta interromper a hemorragia de poder que o acomete. Trava-se a luta entre a monarquia e o Parlamento parisiense, desde a fundação da Academia Francesa. Numerosos parlamentares, vendo em Richelieu “o inimigo de sua liberdade e o infrator de seus privilégios”,¹⁶ vetam sistematicamente toda novidade proveniente do ministro. Durante dois anos e meio, apesar das missivas de Richelieu e ameaças do rei, o Parlamento mostra má vontade para registrar as cartas patentes da nova companhia. Quando acaba por obter em 10 de julho de 1637, impõe esta cláusula na sentença de justificação: “que a academia somente poderá conhecer a língua francesa e livros que tiver feito ou que forem expostos a seu julgamento”.¹⁷ As hostilidades entre a corporação dos mestres-pintores e a Academia de Pintura são constantes entre 1648 e 1663. Os primeiros são apoiados pelo Parlamento e alguns espíritos de oposição, os outros pela corte, Colbert e Luís XIV. Os dois lados utilizam-se de todos os meios disponíveis, praticam a violência legal ou ilegal, aceitam a trégua quando não podem fazer nada e retomam o combate ao menor pretexto. Durante a menoridade do rei, a Academia oferece uma aliança à corporação de mestres, rompendo-a depois em 1655, a partir do momento em que Le Brun e Testelin se asseguram do apoio incondicional do monarca.

Se no tempo de Mazarino o Parlamento de Paris pratica a obstrução sistemática, sob Luís XIV as resistências atenuam-se. Concedidas em março de 1661, as cartas da Academia de Dança são reconhecidas um ano depois, intervalo relativamente curto. Assim, embora proteste, Guillaume du Manoir não se consegue fazer ouvir. É em vão que redige seu panfleto do *Mariage de la musique avec la danse*, em que resume ao público e ao rei os protestos da corporação dos violinos. A monar-

¹⁶ P. Pellisson, *Histoire de l'Académie française*, t. I, pp. 40-7.

¹⁷ Idem, pp. 40-7.

quia não podia voltar atrás quanto à fundação da Academia de Dança, muito em conformidade com sua política cultural.

Também se deve lembrar o sistema das gratificações instalado na mesma época por Colbert. Por sua petição, Chapelain prepara listas de intelectuais franceses ou estrangeiros, traz um julgamento breve a respeito das aptidões e docilidade de cada um. O poeta tenta, é claro, empregar seus protegidos, mas tem também como tarefa descobrir jovens talentos, como Racine ou Fléchier, e contratá-los a serviço do rei. Um autor jovem, em busca de renome, se mostrará mais apto e mais dócil para lisonjear o soberano. Não se deve exagerar a importância das somas concedidas por Luís XIV, que atingem 108.350 libras em 1669, ano da maior generosidade, para decrescer em seguida até a extinção total em 1673. Trata-se sobretudo de manter sob pressão os escritores, para que realizem o melhor possível sua tarefa de zeladores da monarquia. Apesar de Chapelain, a casta intelectual manifesta intransigência perante essa arremetida. Se a colaboração de muitos é adquirida de imediato, há outros, mesmo entre os gratificados, “que descansam sobre sua fortuna ou acreditam que os favores do rei são apenas o pagamento de seu mérito”.¹⁸ Ménage aceita dar recibo mas se recusa ao elogio, alegando que tais procedimentos evocam a idéia de “poeta enlameado”. Ogier, insatisfeito com a gratificação, parodia cruelmente um soneto de Chapelain dedicado à glória do rei. A gratidão de Racine não durará muito mais: participa, com Boileau, da alegre paródia de *Cid*, *Chapelain décoiffé*, em que o poeta da Donzela de Orléans é ridicularizado. Outros autores chegam até a protestar contra o próprio princípio das gratificações.

Se o poder monárquico tende a incluir na nação os intelectuais, ao mesmo tempo procura excluir dela os que não se submetem à razão do Estado. Seria preciso prestar mais atenção ao grupo de ‘resistentes’ que se servem do discurso religioso extremista para traduzir sua oposição, grupo de fanáticos reunidos em torno de Simon Morin: Charpy de Sainte-Croix, François Doiche ou François Davant, este último melhor conhecido graças às pesquisas de Elisabeth Labrousse. Desmarest de Saint-Sorlin, cujo messianismo é tão virulento quanto o de Morin ou Davant, consegue introduzir-se nesse grupo de opositores denunciando-o ao poder real, que se apodera de Simon Morin e o condena à fogueira em 1664. Bem antes da resistência dos intelectuais protestan-

¹⁸ Chapelain, *Lettre à Colbert du 20 nov. 1665*, em *Correspondance*, t. II, p. 421.

tes perseguidos, outros artistas tentam isoladamente opor-se ao controle do Estado sobre as letras e as artes. Citemos o caso de Claude Petit, jovem poeta que rimou um *Paris* sem convenções: é condenado por blasfêmia e enforcado, provavelmente em 1665. Em 1674, André Houatte é perseguido por ter gravado ‘uma prancha insolente’ e foge para o estrangeiro. O escultor em marfim Simon Jaillot, inimigo de Le Brun, é também exilado: além das acusações de envenenamento que dirigiu contra o primeiro pintor, são encontrados em sua casa um projeto de cadastro e memórias sobre a reforma do reino. Mais tarde, o abade Pierre-Valentin Faydit, outro espírito ‘libertino’, que multiplica os epigramas contra Bossuet e ridiculariza Fénelon redigindo uma *Télémacomanie*, é objeto de censuras policiais. A história desses homens ainda está por se fazer.

AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS

Um indício das modificações que o campo da cultura conhece no século XVII é dado pela mudança de *status* do saber. Sob Luís XIV, ser intelectual torna-se uma situação não somente honrosa como enobrecedora. Diversos pintores, arquitetos, mestres-de-armas, dançarinos, gente de letras passam assim para a segunda das ordens. Se os artistas se enobrecem, os nobres por sua vez não derrogam mais, escolhendo as carreiras artísticas. As academias constituem locais onde se encontram num mesmo pé de igualdade pessoas oriundas de ordens diferentes. Lá elas perdem a especificidade de aristocrata ou de burguês e ganham o *status* de homem de bem. Quando Racine é recebido na Academia Francesa em janeiro de 1673, torna-se o ‘confrade’ de Colbert, do marquês de Dangeau, do conde de Bussy, do cardeal de Estrées, de François de Harlay, de Bossuet. Foi-se o tempo em que o fidalgo, orgulhoso de sua ignorância, possuía como única bagagem intelectual algumas leituras de romances de cavalaria ou de volumes heráldicos. Desde Luís XIII, a vida de salão, os círculos eruditos ou libertinos, as diversas conferências, as estadas na corte poliram a nobreza. Em 1665, Bussy-Rabutin salienta essas transformações na ordem:

Até aqui, a maior parte dos tolos de qualidade, existentes em grande número, gostaria de persuadir, se pudesse, que ser inteligente significa derrogar a nobreza. Mas a moda da ignorância na corte logo passará e, como o rei aprecia as pessoas hábeis, acabará por polir toda a nobreza de seu reino.¹⁹

A intervenção do Estado no domínio das artes, das técnicas e das ciências completa um movimento que se iniciou depois do século XII. Sob Luís XIV, assiste-se ao término de uma ruptura no campo do saber, ao seu fracionamento em dois blocos subordinados um ao outro. De um lado, o mundo 'nobre' das artes, das ciências e da razão; de outro, o mundo 'vil' do artesanato, dos ofícios mecânicos, da execução cega de um trabalho ordenado por outros. A ingerência monárquica, sancionando a separação entre povo e nação, aperfeiçoa a divisão em diversos níveis. Uma parte do povo se vê desapossada não somente de suas terras (reconstituição em favor das grandes propriedades), de sua cultura (ridicularização e interdição das festas populares), de sua linguagem (imposição da língua da corte), de seu ritmo de vida (organização de um espaço e de um tempo novos pelo trabalho pré-industrial), mas igualmente de seu saber. A instituição acadêmica oficializa essa ruptura no corpo dos ofícios, cisão iniciada mais de um século antes. Doravante dois mundos caminham lado a lado, o das artes, que é o domínio dos acadêmicos, e o dos artesãos, quinhão dos mestres das corporações e seus oficiais. O despojamento de uma parte de seu saber tradicional foi visto pelos ofícios jurados como novidade, violência praticada contra uma ordem de coisas que parecia natural porque enraizada num passado distante. Assim, jurados das corporações, que haviam privado os oficiais artesãos de toda possibilidade de acesso do grau de mestre são, por sua vez, despojados de seus privilégios pelos acadêmicos. Sob Luís XIV a fraternidade cede lugar ao desprezo. Os membros das novas instituições possuem em comum essa atitude arrogante e esse vocabulário pejorativo para designar as corporações de onde vieram muitos entre eles. Só se ouve falar de 'vis mecânicos', de 'homens de ofícios' ou mesmo de 'inimigos das belas-artes'. Acadêmicos e mestres jurados já não trabalham para o mesmo público. No caso da dança, os primeiros ensinam-na à parte 'nobre' da população e participam dos espetáculos da corte, os segundos são relegados para as tarefas subalternas, figuram nos balés do rei quando faltam reservas, ensinam a qualquer um quando a Academia lhes concede per-

¹⁹ Citado por Raymond Picard, *La carrière de Jean Racine*, Paris, 1961, p. 65.

missão. No teatro, os comediantes de feira e os saltimbancos são alvo dos ataques de seus gloriosos rivais. Esses especialistas da grande arte (tragédia e comédia) tentam várias vezes eliminar tais formas 'subalternas' de representação que são os espetáculos de feira. Quando colaboram, acadêmicos e artesãos não o fazem de igual para igual. O processo de trabalho é fracionado: somente o sábio tem conhecimento do conjunto das etapas necessárias à sua realização. No domínio das construções do rei, os arquitetos planejam, enquanto os pedreiros executam. No da decoração, o pintor cria o projeto que será realizado em seguida pelas equipes de douradores, entalhadores, serralheiros e marceneiros. Para as tapeçarias, Le Brun compõe os cartões executados nos Gobelins, e a pintura predomina sobre a arte da lã, tão florescente até o início do século. A divisão social do trabalho completa-se no decurso do reinado de Luís XIV: em todos os domínios as tarefas são separadas, hierarquizadas. A Academia aprimora as técnicas, inventa novas aplicando os princípios da ciência, ao passo que as corporações reproduzem um saber algumas vezes cristalizado e estéril.

A ruptura que se registra nas artes encontra-se nas ciências. Cria-se então um domínio separado onde reina a razão, que produz a ciência. A verdade científica, fazendo-se absoluta, abandona as interrogações que doravante competem à superstição. Por ocasião de uma sessão da *Petite Académie*, Charles Perrault cita que "foi determinado que os astrônomos não se ocupariam mais da astrologia judiciária e que os químicos não trabalhariam mais na pedra filosofal, tendo-se considerado essas duas coisas muito frívolas e perniciosas".²⁰ Uma classe constitui-se em torno das mesmas práticas econômicas, reconhecendo-se na troca de um mesmo saber, de uma mesma ciência, de uma mesma linguagem. Forma o consenso em torno da definição do verdadeiro e do falso, do belo e do feio, do justo e do injusto. Fecha-se, traçando o círculo da razão e do bom gosto, lançando para fora das técnicas ou dos saberes uma estética e valores que são a partir de agora apanágio do povo. Tende a conservar o monopólio dessa cultura que a ajuda a constituir-se como classe social: uma parte lhe é transmitida pelos colegas reais, outra pelas escolas das academias. A nação reproduz-se, assim, como grupo dominante, transmitindo a seus filhos não somente seus privilégios materiais mas também todos os signos hierárquicos que manifestam sua superioridade.

²⁰ Perrault, *Mémoires*, p. 37.

O CERTAME DE 1662

Para oferecer exercício à nobreza e para diverti-la, Luís XIV ordena que sejam preparadas corridas de cabeças e de argolas em Paris. Tal é a explicação oficial do certame que se desenvolve nos dias 5 e 6 de junho de 1662, no antigo pavilhão de Mademoiselle, nas Tulherias. O caráter de treinamento guerreiro que associa o certame ao torneio da Idade Média e do Renascimento (séculos X-XVI) é salientado por todos os comendadores: as corridas decididas pelo rei servem para exercitar a ordem dos nobres. Charles Perrault chama-lhes “imagens da guerra” e o padre Ménestrier escreve que “as corridas dos certames são militares”.¹ Reservado à segunda das ordens, esse divertimento utiliza técnicas de que a nobreza tem o monopólio, como as lanças ou o cavalo. O que impressiona hoje é o caráter romano desses jogos. Os contemporâneos de Luís XIV julgam-se menos herdeiros dos cavaleiros da Idade Média que dos do *Imperium*. Ao triunfo do mês de agosto de 1660 sucedem as corridas de 1662, que se revestem, também, de uma aparência romana. Cinco quadrilhas, compostas cada uma de um chefe e dez cavaleiros, rivalizarão pela força e habilidade num anfiteatro construído para a ocasião, que pode abrigar 15 mil espectadores. Cada quadrilha representa uma nação: a primeira é a dos romanos, de que o rei é o cabeça; a segunda, a dos persas, comandada por *monsieur*;² a terceira, a dos turcos, de que

¹ C.-F. Ménestrier, *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, 1669, p. 82.

² O mais velho entre os irmãos do rei. (N. da E.)

o príncipe de Condé é o chefe; a quarta, a dos indianos, que se perfila sob o estandarte do duque de Enghien; a quinta, finalmente, conduzida pelo duque de Guise, é a dos (Selvagens da América).³

Luís XIV, com suntuosas vestes de *imperator*, ostenta um escudo com um emblema, um sol dissipando as nuvens, cuja divisa é *Ut vidi, vici* (assim que vi, venci), alusão a seus primeiros sucessos diplomáticos após o caso Vatteville. No momento da parada que precede os jogos, cada cavaleiro ocupa um lugar na arena. Uma gravura de Israel Silvestre fixou a cena: o rei, no centro do espaço, é rodeado pelos cavaleiros da nação, eles mesmos contidos no círculo maior das outras quadrilhas. Como astro solar, Luís XIV irradia seus raios em todas as direções. Essa encenação evoca a imagem de uma roda formada de várias circunferências que girariam em torno do mesmo eixo, imensa máquina em que o rei seria simultaneamente o sustentáculo e o motor. Quando se coloca em movimento, ele arrasta o conjunto de círculos que o circundam: “Os grandes e os pequenos têm os mesmos acidentes e os mesmos desacordos e as mesmas paixões; mas um se situa no alto da roda e o outro perto do centro e, dessa forma, menos agitado pelos mesmos movimentos.”⁴

O vínculo privilegiado que cada nobre mantém com o monarca é traduzido no sistema de divisas do certame. Antes de ser membro de uma ‘nação’, cada um se afirma como súdito do rei, a começar pelos chefes das quatro outras quadrilhas. O escudo de *monsieur* mostra uma lua com as palavras *Uno sole minor* (somente o sol é maior que eu); Condé, chefe dos turcos, ostenta uma forma de lua crescente que tem por divisa *Crescit ut ascipitur* (aumenta à medida que se olha): a glória dos Condés cresce não quando se rebelam, mas quando sabem atrair olhares favoráveis do príncipe. O duque de Enghien tem uma estrela com as palavras *Magno de lumine lumen* (luz que vem de uma maior). O duque de Guise mostra em seu escudo um leão abatendo um tigre e tem como divisa *Altiora praesumo* (aspiro a coisas maiores). Na quadrilha do rei, cada um fez questão de colocar em evidência o vínculo

³ Charles Perrault, *Courses de testes et de bagues faites par le roi*, Imprimerie Royale, 1670.

⁴ Louis Marin, comentando este fragmento das *Pensées*, escreve muito justamente: “O eixo da roda nada mais é que o rei, o centro imóvel em torno do qual giram mais ou menos depressa, conforme seu distanciamento em relação a ele, os grandes e os pequenos: elementos intercambiáveis, substituíveis do Estado nessa dinâmica circular que o centro regula e organiza, a que ele pertence, ao mesmo tempo que permanece fora do circuito.” *Utopiques: jeux d’espaces*, Minuit, 1973, p. 32.

que o unia ao monarca. O conde de Vivonne apresenta um espelho ardente com as palavras *Tua munera jacto* (eu distribuo teus presentes). E Perrault explica que “o espelho ardente, longe de guardar em si mesmo a luz do sol, reflete-a e lança-a em todas as direções com ainda mais intensidade”. Saint-Aignan exhibe um loureiro exposto ao sol, tendo como divisa *Soli* (a ele somente); o conde de Navailles traz em seu escudo uma águia que olha o sol e *Probasti* (vós me submetestes à prova); o conde do Lude, um quadrante exposto ao sol, *Te sine nomen iners* (sem ti não sou nada); La Feuillade, um girassol voltado para o sol, *Uni* (para um único); o marquês de Villequier mostra uma águia planando, que tem como divisa *Uni militat astro* (ela combate por um só astro); Duras, finalmente, um leão que olha o sol, *De tuoi sgnardi mio ardore* (de teus olhares vem meu ardor). Nas outras quadrilhas, numerosos cavaleiros demonstram seu apego ao monarca utilizando o mesmo sistema alegórico. Assim, antes de ser um exercício esportivo e militar, o certame se apresenta como uma homenagem prestada ao soberano, único pólo de atração para os membros da segunda das ordens. Luís XIV recebe aí, na condição de *imperator*, a submissão dos grandes impérios.

Estudar a filiação e os pontos de encontro entre torneio e certame, e trazer à luz suas divergências são procedimentos que não podem ser dissociados de uma análise da segunda das ordens em suas relações com a Igreja e com a monarquia. Codificado em alguns de seus aspectos a partir do século XI por Geoffroi de Preully, o torneio é um exercício militar assim como uma oportunidade de submeterem-se vassallos, de conseguirem-se cavalos ou resgates. É uma das manifestações do poder dos feudais, razão por que pesam sobre ele as interdições da Igreja. Proibidos durante as cruzadas, denunciados por São Bernardo, os torneios são regularmente objeto de condenações papais. Por seu lado, os soberanos tentam conter a independência dos feudais promulgando interditos temporários, renovados por diversas vezes. A transformação do torneio em certame não se realiza, pois, de uma só vez, mas ao longo de vários séculos. Pouco a pouco, o torneio abandona sua finalidade belicosa, para transformar-se em luta regulamentada, que utiliza armas específicas. Através de alterações das armaduras e das lanças, pode-se entender o lento desarmamento da nobreza pela monarquia. Às primeiras armas ofensivas que serviam indistintamente nos torneios ou na guerra sucedem dois tipos de armas. Uma são reservadas ao campo de batalhas, as outras aos jogos e espetáculos. Para a monarquia, trata-se de retirar dos feudais essa ‘espada outrora tão

temida' e substituí-la por uma arma 'de parada e não de defesa'. O desarmamento dos grandes senhores prossegue na segunda metade do século XVI para terminar cem anos mais tarde. Em 1559, lutando contra o conde de Montgomery, seu capitão da guarda, Henrique II recebe um golpe de lança no olho e sucumbe aos ferimentos. Esse incidente serve de pretexto para interditar definitivamente lutas e torneios. O certame os substitui tanto melhor porque o poder monárquico dá então a essa manifestação um caráter de prestígio. Torna-se um espetáculo completo "em que a literatura se mistura ao esporte, a parada equestre ao desfile de carros alegóricos". Uma segunda série de interdições acarreta o desarmamento da segunda das ordens, as dos duelos, proibidos pela Igreja e Estado. Em 1545, o Concílio de Trento se pronuncia contra "a prática detestável dos duelos". Os padres conciliares ameaçam de excomunhão não apenas os duelistas, mas seus 'padrinhos' e todos os assistentes. A partir de Henrique II, os monarcas igualmente multiplicam os regulamentos contra os duelos. Essas interdições não são sempre respeitadas antes de Luís XIV. Mas o Rei-Sol não deu apenas prova de muita tenacidade: soube também propor à nobreza uma ideologia de substituição, que lhe permitiu acreditar-se privilegiada sem, no entanto, sentir-se ferida em sua honra.

Em 1662, as intenções dos intelectuais do Estado atenuam o desarmamento efetivo da segunda das ordens. Não são apenas as lanças, as armaduras que mudaram, é toda a prática equestre que se encontra transformada pela transição do torneio para o certame. No século XVII, a equitação mantém-se como a arte nobre por excelência. Inteiramente nas mãos da nobreza, a prática da cavalaria é a base de um ensinamento completo dispensado nas academias. Essas escolas, reservadas aos filhos da aristocracia, permitem ao mesmo tempo a aquisição dos rudimentos da matemática e uma boa prática da dança.⁵ Mas a abordagem teórica da equitação modificou-se da mesma forma que a do homem. No tratado de La Noue, *La cavalerie française et italienne*, editado em 1620, o autor estabelece um paralelismo entre o pêlo do cavalo, seu caráter e os quatro elementos. Trata-se aí de um pensamento analógico que tende a desaparecer no início do século XVII. A esse tipo de abordagem sucede outro, para nós mais racional, de Pluvinel (1623), e sobretudo de La Guérinière, cujo tratado aparece em 1734. Nesses dois autores manifesta-se um pensamento do tipo tau-

⁵ Jean Lagoutte, *Idéologies, croyances et théories de l'équitation*, Tese 3º ciclo, Tours, 1974. (datil.)

tológico, uma concepção ‘mecanicista’ do cavalo. Como o homem, o animal pode ser modelado por uma vontade, pois é definido como um ser dotado de razão. Aplicada à domesticação, a razão deve permitir um controle perfeito do homem sobre o cavalo, uma harmonia de movimentos que fazem do certame uma exibição de mestria. As posturas que o cavaleiro impõe a sua montaria são de parada, desprovidas de eficácia em momentos de combates reais. Levando-se ao extremo, o certame pode tornar-se um verdadeiro bailado de cavalos, com passos ritmados e acompanhamento musical, como foi o caso em 1612 do certame da praça Royale. Contrariamente às asserções de Perreault ou de Méneestrier, esse tipo de espetáculo, portanto, não prepara a aristocracia para sua função militar.

O nobre desarmado vê, aliás, sua natural vocação de guerreiro singularmente comprometida durante o reinado de Luís XIV. Apesar dos longos anos de guerra, pela última vez convoca-se todo mundo sob este rei. A guerra torna-se mais um negócio de especialistas recrutados e treinados para esse fim. A importância tática dos cercos exige a colaboração de engenheiros e matemáticos. O exército transforma-se mais ou menos em exército por ofício, e a infantaria ocupa lugar cada vez maior, em detrimento dos cavaleiros. Louvois, que reorganiza os exércitos do rei, tenta impor-lhes uma hierarquia de comando baseada no saber e não mais no nascimento, programa que a Revolução porá em prática. A aristocracia desarmada, despossuída de seus costumes, privada de suas prerrogativas militares, transforma-se então numa casta para espetáculo. Sempre privilegiada, encontra compensações imaginárias nas cerimônias em que figura ao lado do rei. O discurso que veste essas representações possui função dupla: de um lado, assegura uma enganosa continuidade entre os hábitos feudais e os da monarquia absoluta, negando a mutação e projetando em passado distante práticas razoavelmente recentes. De outro lado, através do jogo de divisas e emblemas, mostra a posição de retransmissor que é doravante a da nobreza: formando o círculo da corte, ela difrata em todas as direções a imagem solar do soberano situado no seu centro.

O ELO SÚDITO-REI E O ELO REI-SÚDITO

O elo que une um súdito a seu príncipe é essencialmente feudal. Antes de representar a encarnação do Estado, o monarca aparece como o suserano dos suseranos, o suserano universal a quem todos devem homenagem. Longe de ser uma relação fria ou convencional, esse relacionamento de vassalagem é vivido de um modo intensamente afetivo. Posto em presença do soberano, o nobre não encontra sempre a palavra exata ou a resposta espirituosa, mas balbucia, às vezes até chora, controla-se mal diante do monarca que ele ama, amor que hoje nos é incompreensível. Cada aristocrata que se coloca a serviço do rei faz uma 'doação de sua pessoa' à causa monárquica, e sua fidelidade pode estender-se até a morte. Trata-se, portanto, do apego, apaixonado de um ser que se oferece a outro por inteiro. Em 1672, Bussy-Rabutin, que queria sair do exílio, envia a Luís XIV uma petição em que as razões de ordem política se misturam às declarações inflamadas: "Sim, *sire*, eu vos amo mais que o mundo inteiro e, se não tivesse amado mais Vossa Majestade que o próprio Deus, talvez eu não houvesse tido todas as infelicidades que sobre mim se abateram."⁶ O elo súdito-rei exige, além de fidelidade incondicional, um estado de transparência que elimine todo obstáculo entre vassalo e suserano. Um nobre que se entrega ao rei permite-lhe que leia em seu coração. Bussy-Rabutin escreve novamente a Luís XIV em 10 de julho de 1673: "Se Vossa Majestade pudesse ver meu coração nesta ocasião, saberia que eu não seria ingrato por maior favor." O exilado não duvida, aliás, da capacidade do monarca de sondar os corações: "Sim, *sire*, eu sempre soube que Vossa Majestade, de quem nada escapa, soubera muito bem que eu o amava de todo meu coração e que o admirava."⁷

Ao contrário, a relação que liga o rei a seus súditos é de ordem diferente. Os intelectuais do Estado descrevem-na a partir de metáforas solares, pois, desde o certame de 1662, Luís XIV tornou-se Rei-Sol. O monarca, reconhecem os escritores políticos, pode efetivamente sondar o coração de seus súditos, não porque estes o permitam, mas porque ele possui o poder de tudo conhecer. Em seu *Art de régner*, o

⁶ R. Bussy-Rabutin, carta de 15 de novembro de 1672, em *Correspondance*, t. II, Paris, 1857, p. 438.

⁷ Idem, p. 439.

padre Le Moyne desenvolve o tema do imperialismo ocular: os indivíduos são postos em perspectiva pelo olhar monárquico: nenhum obstáculo resiste ao olho que ilumina ao mesmo tempo que desvela. Como o astro solar, o olhar do rei clareia e ordena, dissipa o caos, faz emergir a verdade. Bossuet explica esse superpoder como uma característica do duplo corpo. Os membros da nação são os órgãos que levam o olho do rei à outra extremidade da terra.

Assim Deus concede ao príncipe descobrir as tramas mais secretas. Ele tem olhos e mãos em todo lugar... Até recebeu de Deus, através do uso dos negócios públicos, uma certa penetração que faz pensar que adivinha. Tendo percebido a intriga, seus longos braços vão prender seus inimigos nos confins do mundo... Não há asilo seguro contra tal potência.⁸

As características solares do monarca impedem que o elo súdito-rei seja semelhante ao elo rei-súdito. Se o nobre procura a transparência, o príncipe só pode ser luminoso: ele deslumbra, cega até, não se pode penetrar em seu mistério. O coração do rei é impenetrável, o segredo de Estado põe uma tela entre ele e seus súditos. Enquanto o desejo do nobre é estar tão próximo de seu suserano quanto possível, o elo rei-súdito exige que o cortesão permaneça a uma distância respeitosa do monarca: o brilho deste último poderia inflamar aqueles que lhe estão próximos. É a história de todos os favoritos.

Se a relação súdito-rei é calorosa e concreta, o elo rei-súdito tende a tornar-se abstrato, preso a um frio cerimonial. No seu rei o nobre procura o suserano protetor. Ele, o rei, utiliza a nobreza como signo de seu poder. Percebe-se esse processo de abstração estudando o sistema dos convites em Marly.⁹ Os critérios de seleção levam pouco em consideração as relações pessoais do monarca como homem particular. A escolha é feita a partir de considerações múltiplas que dependem de um jogo de abstrações a que o príncipe se submete. Tenta dar a cada fim de semana em Marly uma unidade que o faça sentir como um todo. Exerce aí uma vontade absoluta e aplica, na organização dos prazeres, uma racionalidade que não pode tão facilmente impor ao país. Ora acolhe todos os membros de uma mesma família e procura assim lisonjear os Bouillons, por exemplo, em maio de 1700, ora um grupo de personalidades que quer honrar, como os generais de exército em

⁸ Bossuet, *Politique tirée des paroles de l'Écriture sainte*, livro V, art. 4.

⁹ As temporadas que Luís XIV passava no castelo Marly acabaram recebendo o nome do próprio local. (*N. da E.*)

dezembro de 1705. Algumas vezes inventa Marlys para senhoras, outras quase exclusivamente compostas de homens. Certas vezes, contra o costume, todos os maridos são excluídos; outras, as únicas mulheres admitidas são amazonas capazes de seguir as caças a cavalo. Luís XIV organiza Marlys de Carnaval, Marlys de jogadores, de dançarinos, de guerra e Marlys de luto. Ele combina os hóspedes de seus pavilhões em função dessa lógica abstrata: todos devem submeter-se aos critérios que presidiram à sua escolha e modelar o comportamento de acordo com as características subentendidas no convite. Assim, em Marlys de Carnaval, ninguém se devia mostrar com o rosto descoberto. O próprio Luís XIV aparece disfarçado, isto é, recobrando suas vestes com um penhoar de gaze. Nesses Marlys singulares, os jogadores embaralhavam as cartas vestidos à italiana. Emile Magne relata que “os dignitários ligados à pessoa de Sua Majestade assistiam a seu deitar em costume burlesco”.¹⁰

O elo feudal súdito-rei não desaparece subitamente. Encontra-se submetido às mesmas distorções que as práticas guerreiras, sendo recuperado pela monarquia, que lhe imprime outra direção e modifica suas formas. Os membros da segunda das ordens não se dirigem ao rei enquanto Rei: tentam menos imiscuir-se no interior de seu corpo simbólico do que procurar tocá-lo como pessoa particular. É a Luís XIV suserano universal e protetor de seus vassallos que são destinadas as declarações de Bussy, e não à *persona ficta*. Além do corpo simbólico, os aristocratas querem permanecer privilegiados (de *privatus*, particular, e *lex, legis*, lei). Praticando chantagem afetiva, visam ao ponto mais sensível e desejam atingir o coração do monarca. Trata-se para eles de fazer ouvir a razão do coração contra a razão do Estado. Mas o coração, a mais bela máquina, deixou o corpo particular do rei para ser transplantado no corpo social de que se torna o órgão vital. Nesse sentido, o príncipe tem o monopólio do coração. A paixão que os súditos lhe dedicam será deslocada do corpo particular para o corpo simbólico. Luís XIV fixa a nobreza ao Estado pelo desvio do sentimento feudal que lhe é trazido. Troca o elo súdito-rei por outro, qualitativamente diferente, o elo rei-súdito. Em suas *Mémoires*, explica como, no certame de 1662, utiliza sua presença para manter os nobres em sua dependência. Ele os fascina, como fazem certos animais com a presa: “Essa sociedade de prazeres, que concede às

¹⁰ Emile Magne, ‘Louis XIV et les ‘Marlys’’, em *Revue de Paris*, 1º de novembro de 1934, p. 147.

peçoas da corte uma honesta familiaridade conosco, toca-as e encanta-as de maneira inexprimível... Por essa razão, retemos seu espírito e seu coração algumas vezes talvez com mais força que pelas recompensas e favores.”¹¹

No certame, a nobreza já não se apresenta como uma ordem homogênea, soldada por interesses e valores comuns. A representação conclui, na pompa, a dispersão feudal que teve início no século XII. No lugar de valores cavaleirescos, mostra um universo de aparências e ilusão e, no lugar de uma ordem, coloca em cena uma série de indivíduos. O aparato da festa ilumina e dissimula a coexistência de dois discursos antagônicos, incompatíveis e, no entanto, complementares. De um lado, o discurso feudal que traduz o elo súdito-rei, elo concreto, qualitativo, pessoal, do nobre com o príncipe enquanto corpo particular, de outro o discurso monárquico que manifesta o elo rei-súdito, elo abstrato, quantitativo, impessoal, de indivíduos seriados, para com a pessoa do príncipe enquanto corpo simbólico. O jogo das divisas do certame traduz a ambigüidade das relações entre o soberano e os súditos, cada campo com a possibilidade de ler a alegoria solar conforme melhor convenha a seus interesses.

O HOMEM DA CORTE

A corte, lugar onde se distribuem os favores e as pensões, é um espaço restrito que logo se torna o pólo de fascínio de toda a sociedade. Nela se respira um ar que transforma os indivíduos. A natureza solar do monarca inflama os nobres para transformá-los em metal precioso, simultaneamente mais temperado e mais flexível:

Os espíritos menos brilhantes nela concebem um certo fogo que consome a rudeza do nascimento. Seu ar suaviza o que se contraiu de selvagem e de rude ao respirar o ar de província. Nela, a natureza muda de natureza: adquire-se mais sutileza, habilidade, polidez, graça, como se a presença do soberano infundisse essas qualidades naqueles que têm a honra de sua proximidade.¹²

Na corte, os feudais acreditam partilhar da vida de um homem a quem se deram. De fato, obtêm cargos que os transformam em oficiais

¹¹ Luís XIV, *Mémoires*, ed. Grouvelle, p. 193.

¹² Bourdonné, *Le courtisan désabusé*, Paris, 1658, p. 168.

da comida do rei, dos prazeres do rei, das estrebarias do rei. Vangloriam-se de cuidar da carne para o rei ou de seu guarda-roupa, isto é, de participar do funcionamento do corpo nacional. Os diferentes cargos administrativos, os diversos campos de poder articulam-se com os membros do corpo do rei, a partir das necessidades múltiplas de seu corpo particular e simbólico. A corte constitui, portanto, uma espécie de cadinho onde vêm fundir-se as diferenças que poderiam desunir o conjunto dos cortesãos. A alquimia real engendra-lhe um novo composto, o homem da corte, tipo ideal projetado através dos múltiplos tratados de educação e polidez mundana. A idéia subjacente à política monárquica é a de que talvez exista um lugar, que não é nem a ágora, nem o campo de batalha, nem mesmo o discurso, a corte, a partir do qual todo o real pode organizar-se. Dessa praça real, pode-se tudo ver e tudo mostrar. Mas o espetáculo não permanece inscrito no espaço concreto de Versalhes: incrusta-se nos corpos e nas cabeças. Se tornar-se súdito do rei, isto é, espelho que reflete a luz do poder, é ideal acessível a uma minoria, é cobiça de todos: “Marly, sire, Marly.” O cortesão é criatura monárquica. Fala do rei somente porque o rei o criou à sua imagem e lhe concede uma pseudo-existência. O homem da corte não pode manifestar o espetáculo antes que o espetáculo nele se manifeste.

Os cortesãos identificam-se através de múltiplos traços, um ‘não sei quê’ que faz deles seres à parte. Assim como o espaço tende cada vez mais a fechar-se em Versalhes, da mesma maneira o que define a língua da corte é a ruptura com o falar comum. O vocabulário dos ofícios é eliminado desse local onde a única profissão admitida é a representação. O homem de bem parece não ter nenhuma base econômica. É uma essência que escapa a todo processo histórico. Introduzido numa certa consciência da história por sua participação na história do rei, ele se apressa em apagá-la da memória. Utiliza a língua comum a todos os membros do corpo simbólico, língua que esvazia a especialidade de cada grupo, isto é, sua história particular. Esta só pode ser nacional. Vaugelas entra em guerra contra o que chama “o estilo de notário”, critica o uso do vocabulário jurídico nas conversações correntes. A condenação do teórico mais ouvido daquele tempo revela uma atitude política profunda. No século XVII, os parlamentares desempenham ainda papel essencial na máquina do Estado. O problema da eliminação do vocabulário jurídico é um episódio da guerra que a realza trava contra eles. Circunscrevendo seu vocabulário, ou seja, restringindo sua influência sobre o real através da dupla limitação de

sua prática e de seu discurso, o Estado tenta laminar o seu poder. No momento em que os parlamentos devem submeter-se, a língua do direito encontra-se limitada em sua utilização e ridicularizada no palco. O estudante de direito, o legista desequilibrado ou corrompido juntam-se ao capitão e ao médico pedante na galeria dos grotescos.

Realizando-se como tipo de homem novo, o cortesão se separa de uma parte do saber social, que nesse momento se torna o apanágio do povo. O mundo do trabalho constitui o reverso da corte. Um é definido por sua produção, o outro por sua capacidade de despesa. Entretanto, a língua clássica não elimina apenas o vocabulário dos ofícios, excluindo também o que se refere à força de trabalho. O saber sobre o corpo desaparece com a interdição das palavras 'baixas'. A evocação das coisas físicas é deixada à 'escória do povo' ou então é magnificada, acobertada pela ciência, na prática médica. Se madame du Châtelet pode ainda, no século XVIII, banhar-se nua em frente de seu criado de quarto, não é apenas porque este não tenha tido acesso à dignidade humana, mas também porque o corpo aristocrático possui uma imaterialidade que faz dele o suporte da alma nobre. O cortesão aprende a controlar-se em todas as circunstâncias, a modelar seu rosto e gestos em função do decoro. Seu mestre de dança não lhe ensina apenas a arte do balé, mas também a atitude. Aprende a deslocar-se com leveza, a atravessar os salões em diagonal ou de lado, a fazer o sinal que a etiqueta exige, a dançar sua vida. Seu corpo é transformado pelas vestimentas da corte, excrescências das formas naturais. O cortesão caracteriza-se, à primeira vista, pela capacidade física de exibir excessos. Assim, a longa peruca cacheada é exagero do sistema capital normal, as armações dos vestidos formam uma excrescência dos quadris femininos, os saltos altos aumentam a altura. A multiplicidade das saias de baixo, semelhantes a cortinas de palco, sublinha o aspecto teatral da estatura que a maquilagem de cores vivas ainda vem reforçar. O cortesão constrói-se como um castelo, todo de fachadas. Só produz efeito pleno quando olhado de certa distância. Bem iluminado por velas de cera, a meio caminho do comediante e da estátua, parece possuir uma natureza diferente. Velho, não engorda, não se torna calvo, não muda de aparência: o cortesão é uma essência que escapa à degradação histórica.

Se o homem da corte ignora que é produto de uma história, os intelectuais burgueses, ao contrário, têm plena consciência disso. No século XVII, compreendem o indivíduo como um ser que se pode manipular e sobre o qual se pode exercer uma razão. Baltasar Gracián,

jesuíta espanhol, autor de um dos mais famosos tratados de polidez mundana,¹³ mostra que conduta o cortesão deve dar à sua personagem. Aquele que melhor se controla é também aquele que mais habilmente manipula os outros para submetê-los à sua vontade. Gracián aconselha ao cortesão um trabalho consigo mesmo em todos os momentos: pede que “não se abra nem se declare” a outrem antes de ter analisado a situação; que jamais se apaixone, a fim de que triunfe em todas as ocasiões mais pelo uso da razão do que pelo da paixão. Deve “saber preservar-se” para tornar-se mais desejável, “falar como o vulgo, mas pensar como os sábios”; deve incessantemente estudar-se e dissimular para dar mais brilho a seus golpes. O autor indica como atacar o coração do rei sem se arriscar a perder-se nisso. Aconselha a não partilhar os segredos do monarca e a “abster-se cuidadosamente de vencer o mestre”. Apresenta a vida da corte como uma guerra civil em que “não se deve vencer apenas pela força mas também pelas maneiras”. A violência no terreno particular não é mais exterior mas interiorizada, é psicológica e não mais física. Uma palavra pode matar, enquanto as armas estão embotadas. Assim, o volume de Gracián constitui um manual de tática para assediar os corações e as consciências. É, para a vida da corte, o equivalente ao *Príncipe* para a vida política, ou seja, um volume que analisa o comportamento humano de modo racional, extraindo-lhe conseqüências práticas, longe de qualquer consideração moral. É sobretudo um manual de utilização da consciência histórica: esta, muito preciosa para ser divulgada externamente, deve permanecer como privilégio de uma minoria. Sua força, nova e ainda mal conhecida, depende do segredo de Estado.

Os outros manuais de polidez mundana, o de Nicolas Faret, as máximas do cavalheiro de Méré, erigem todos, com variantes mais burguesas em Faret, mais aristocráticas em Méré, o modelo do homem da corte. Este tipo abstrato, proposto como paradigma, remata a transformação dos feudais, que nele encontram um ideal de substituição. Nessa elaboração do cortesão, manifesta-se uma vontade coletiva de realizar um ideal de maneira sistemática. Os moralistas evidenciam os modelos malsucedidos dessa produção. Um Molière, um La Rochefoucauld, um La Bruyère ou Saint-Simon preenchem a mesma função: verificar a conformidade com o paradigma exigido. Criticam, com suavidade ou frieza, as faltas ao código de conduta. O ridículo, sanção coletiva imposta desde que se revela uma falha entre o modelo e sua

¹³ B. Gracián, *L'Homme de cour*, Paris, 1680, reed. Champ Libre, 1972.

reprodução, atinge os que expõem ao povo que o homem da corte é uma criação da história e não uma essência. Os guardiães da norma espreitam o instante em que o rosto se transforma em máscara, isto é, desvenda sua natureza histórica de objeto fabricado. O cortesão não deve perturbar o ordenamento da representação pela emergência de um eu singular. Vive sua existência como um espetáculo objetivo. Aquilo que se refere ao eu profundo, tudo aquilo que faz de um homem um ser único, dotado de uma identidade e história próprias, aquilo que o define em seus desvios ou disfunções, desaparece em proveito de um comportamento regulado pelo julgamento de outrem. Na corte, o outro é conhecido na medida em que é reconhecido como semelhante, aquele que reflete sua imagem no espelho. O cortesão é uma máquina que dissimula seus procedimentos de fabricação e a energia que o anima:

As engrenagens, as molas, os movimentos estão escondidos. Do relógio só aparece o ponteiro, que insensivelmente avança e completa sua volta: imagem do cortesão, tanto mais perfeita que, depois de ter caminhado bastante, freqüentemente retorna ao ponto de partida.¹⁴

O JOGO E OS JOGOS

O processo de transformação foi acelerado pela utilização desvirtuada do jogo. O jogo é o equivalente, na vida cotidiana da corte, dos certames, dos bailados políticos ou grandes cerimoniais, em ocasiões extraordinárias. O código de conduta do homem de bem foi parcialmente inventado no universo fictício, mas se espalhou na sociedade polida através do jogo. Como o bom uso da língua se define pela exclusão do que é estranho, um jogo daquele tempo consiste, pois, em ridicularizar os jargões proibidos, em arremedá-los para melhor livrar-se deles.¹⁵ Certos jogos visam à aquisição de um comportamento afetivo e sexual apropriado às conveniências. Nos salões da moda, pode-se jogar o “jogo dos suspiros”, em que as pessoas se esforçam para ex-

¹⁴ La Bruyère, *Les caractères*, De la Cour, fr. 65, em *Oeuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, p. 237.

¹⁵ Charles Sorel, *Les récréations galantes*, Paris, 1671, p. 60.

plicar seus sentimentos por meio de palavras apropriadas. O jogo da “entrega do coração” se pratica utilizando-se as fórmulas galantes que se conhecem. O jogo dos “servidores” é mais ambíguo e consiste em colocar as moças diante do seguinte dilema: “Se elas estivessem em uma grande cama entre dois homens que as amassem e reconhecidos por seus nomes, a conveniência as obrigaria a virar-se para um lado ou outro. Pergunta-se que lado escolheriam.”¹⁶ O jogo é também ocasião de adquirir a cultura de base necessária para figurar na boa sociedade. Assim, no jogo “das ciências e das artes”, “é necessário que os portadores dos nomes destas ou daquelas dêem as definições de tal ciência ou de tal arte”.¹⁷ Todo o código da Antiguidade, que serve para definir a nação durante a primeira parte do reino, pode ser assimilado pelo jogo. Sem ter de empreender estudos especializados, os cortesãos familiarizam-se com os elementos da cultura greco-latina, indispensáveis a uma compreensão mínima do cenário da monarquia. Encontram-se, assim, o jogo das Parcas, o dos Infernos, das três se-reias, ou o jogo do Sol, em que se perguntam “os nomes das pedras que compõem seu palácio”. Se os jogos de salão preparam os cortesãos à compreensão do espaço alegórico de Versalhes, o castelo e os jardins, por sua vez, prolongam o universo dos jogos. Jogo com efeito é o labirinto de Versalhes, decorado com estátuas que representam as *Fábulas* de Esopo e que se devem reconhecer sem perder o fio; jogo essas grutas e esses pequenos bosques onde as pessoas se escondem; jogo ainda esse trenó, espécie de montanha-russa instalada para o prazer da corte; jogo sempre essas invenções mecânicas, árvores artificiais, órgãos hidráulicos, que povoam Versalhes. Sem omitir-se a Pequena Veneza, aldeia que reúne algumas famílias de marinheiros italianos, construída perto do Grande Canal. Os homens fantasiados de navegadores folclóricos têm a tarefa de manobrar as gôndolas e os navios em que Luís XIV e sua corte saem a passeio. Enfim, Versalhes inteiro apresenta-se como um imenso jogo de pistas: cada estátua possui um sentido que se deve descobrir. O conjunto do jardim constitui um texto de que o rei possui a significação e que decifra aos visitantes que deseja honrar.

Deixando-se desarmar pela monarquia, a nobreza perde a possibilidade de arriscar a vida. Outrora, a superioridade nascia da contínua utilização do prestígio. Originalmente, a aristocracia jamais constituía

¹⁶ Idem, p. 71.

¹⁷ Idem, p. 113.

um ganho definitivo. A honra era menos um *ser* inscrito no sangue azul que um *ter* a reconquistar incessantemente a si e aos outros, através de ações gloriosas. Pouco a pouco, porém, a aristocracia tornou-se um bem acumulável como as terras e transmissível como elas. De um ter ela transformou-se em essência permanente, que se recebia no nascimento e que não se podia mais perder, qualquer que fosse a conduta concreta do nobre. Punha-se fim ao jogo, ao risco e à superioridade real. Proprietário de sua qualidade, o aristocrata era transformado em nobre, depois o nobre em cortesão. Fechados no círculo brilhante da corte, os nobres do século XVII conhecem um sucedâneo do jogo, um desvio de suas disposições lúdicas, no jogo a dinheiro. Apesar das interdições, joga-se em Versalhes até nos aposentos do rei, não sendo este o último a apostar. O jogo torna-se o passatempo favorito da corte, alguns transformam sua moradia em casa de jogo e os ganhos recuperados permitem-lhes manter sua condição. A trapaça manifesta-se por meio de múltiplas invenções, de que as cartas marcadas e os dados falseados são as menores. Cortesãos titulares, como o conde de Grammont, que disso se gaba em suas *Mémoires*, trapaceiam às vezes por muitos anos antes de serem apanhados. Entretanto, o jogo a dinheiro é denunciado pelos moralistas como um mecanismo que é o inverso da acumulação:

O jogo para vós tão doce, tão sociável,
É só uma ávida besta, abrasada e insaciável...
No começo ela esgota as fontes ou os veios
Do cofre mais cevado ou dos bolsos mais cheios.
Vão os móveis depois, os mais caros, perfeitos,
E ainda come os metais, grandes espelhos, leitos.
Apetecendo mais, vai roendo a prataria,
Devora quadro, roupas, até tapeçaria.
Esmeraldas, rubis, e turquesas, diamantes
São brinquedos do infício, em seus dentes tratantes.
E com sua fome infame, em raiva já selvagem,
Devora então corcéis e baias, e a equipagem.
Mas eis que vai mais longe: os palácios, castelos,
Bosques, parques, caudais em descampados belos,
As terras a ocupar, as terras já ocupadas,
Cogumelos serão por seu ventre tragadas
E podendo morder os Estados, o mundo,
Nem assim fartaria o apetite sem fundo.¹⁸

¹⁸ Pierre Le Moyne, *Du jeu, lettre morale*, Paris, 1661, p. 16.

Tudo o que as gerações precedentes acumularam, o que está localizado no interior das terras, convertido em jóias, entesourado de uma forma ou de outra, encontra-se dissipado no jogo. Sob a ótica da acumulação, aparece como um risco gratuito. Ao contrário, investir seu dinheiro numa empresa comercial constitui risco valorizado no tempo de Colbert. Esse risco justifica o acréscimo de fortuna em caso de sucesso.

A coexistência dessas duas mentalidades opostas mostra a fragilidade do ideal do homem de bem. Sob um mesmo tipo humano transitório unem-se pessoas marcadas por ideologias diferentes, se não incompatíveis. Ao lado de uma moral burguesa, exprime-se uma mentalidade feudal. Uma procura acumular, a outra gastar suntuosamente; uma gera racionalmente seu haver, a outra, sem motivo, dilapida seu ser. A primeira busca uma diferença quantitativa com o semelhante, a segunda visa criar uma distância qualitativa em relação ao outro. Enquanto determinados cortesãos acumulam terras e investem seu dinheiro, outros tentam acomodar-se com uma vida inativa nessa gaiola dourada que constitui a corte, sendo algumas vezes as mesmas pessoas. Não mais podendo jogar a vida em escolha livre e constante renovação, o cortesão experimenta no jogo a sensação do risco. Aí encontra um substituto da ação impossível, já que está a serviço do príncipe. Jogar somas astronômicas é outra maneira de arriscar a situação, de colocá-la em jogo, mas de maneira degradada. Essa atividade de substituição leva apenas a uma pseudo-ação, e talvez até a um pseudo-risco. Com efeito, perdendo a fortuna, o cortesão não perde sua nobreza mas, no máximo, seu lugar na hierarquia nacional. Quando joga a ponto de arruinar-se, o rei oferece-lhe compensações em troca da promessa de abandonar definitivamente o jogo. Para qualquer lado que se volte, o cortesão realiza somente pseudo-atos. É condenado a permanecer como signo abstrato na lógica monárquica.

OS BALÉS DA CORTE

Uma das técnicas que mais contribuiu para concretizar o tipo do cortesão foi o balé da corte, tal como se encontra na França de 1581 a 1672. Essa arte transformou-se em menos de um século, em função da posição social da nobreza. Uma vez realizada a tarefa que lhe foi

tacitamente atribuída, ela desaparece, dando lugar a outras formas artísticas. O balé é uma das ocupações mais caras da nação. Preparando esses espetáculos, os privilegiados das três ordens tomam consciência de formar um grupo que possui um gosto comum. O monarca aí se apresenta muitas vezes, no mesmo sentido em que se fala do comediante quando este se apresenta em cena, mas igualmente no sentido em que o príncipe produz sua própria imagem solar na representação. O balé não é apenas reservado aos membros da segunda das ordens. Ao contrário, a elite das outras ordens é convidada a participar. Obviamente, encontra-se nos balés reais um núcleo de favoritos oriundos da nobreza, que dançam com o monarca desde 1651 e participam de todos os divertimentos, mas também pessoas provenientes do meio judiciário, como presidente de Périgny, o financista Hesselin ou o advogado Cabou. Encontra-se igualmente uma plêiade de profissionais das artes, alguns oriundos da nobreza, como o dançarino Tartas ou Louis de Mollier, outros rapidamente enobrecidos, como Lulli, outros, enfim, de origem mais modesta. Entre esses artistas, muitos são unicamente dançarinos, mas há os que participam dos balés, com outras funções. Pratica-se a dança todo o tempo, em todos os lugares. Basta folhear a correspondência da marquesa de Sévigné para constatar o lugar que ocupam em sua vida as reminiscências dos balés de que sua filha participou. Aberto a pessoas vindas de diferentes meios, o balé da corte é um gênero que integra uma pluralidade de temas. Desse ponto de vista, é a arte mais polimorfa do século, a que possui também a maior abertura para o mundo, a que integra a totalidade da realidade perceptível pela nação. Bem mais que a literatura burlesca ou as tragicomédias, que, no entanto, colocam em cena personagens mais diversificadas que a comédia ou a tragédia, o balé constitui um espelho de múltiplas faces que reflete de volta para o mundo exterior as impressões que esse suscita. No balé, a nação impregna-se da diversidade do mundo e vai retraduzi-la para seu código próprio.

Quando em 1581 o gênero conhece uma consagração oficial com o triunfo do *Ballet comique de la reine* preparado por Balthazar de Beaujoyeux, dois traços caracterizam essa nova arte: de um lado a flexibilidade, que permite integrar ao espetáculo uma pluralidade de imagens, o que nenhuma outra arte poderia suportar sem explodir enquanto gênero particular; de outro lado a supremacia do visual sobre o escrito. Esse último ponto é típico dos prazeres da nobreza feudal, muito voltada para as manifestações artísticas visuais e efêmeras. Nos primeiros balés da corte que se conhecem (no caso da França, fim do século XVI),

ritos da monarquia absoluta coexistem com traços especificamente feudais. Assim, o padre Ménestrier cita um costume, os *sapates* (ou *zapates*), que designa uma parte de balé ou mesmo um balé inteiro em que se trocam presentes, doação que implica contradoação. Por ocasião do bailado das núpcias do duque de Joyeuse com a senhorita de Vaudemont em 1581, a rainha oferece ao rei uma medalha de ouro ornada com um delfim e as palavras *Delphinum ut delphinum rependat* (dou-lhe um delfim para receber outro), e a seu exemplo todas as damas oferecem um presente a um senhor de sua escolha. Esse costume dos *sapates*, já investido pelo discurso no exemplo que acabamos de dar, logo desaparece e, na segunda metade do século XVII, só existe na corte de Sabóia.

A dança aristocrática, tornando-se balé da corte, sofre as mesmas distorções que o torneio quando este passa a ser certame. Ela muda totalmente de função e sentido a pretexto dos progressos que o poder real a faz realizar. A ação dos intelectuais do Estado sobre os ritos da nobreza lhes dá, sem dúvida, mais eco, mas ela os transforma em arte oficial e eles em breve se tornam o monopólio dos profissionais do espetáculo. No balé, constata-se ao longo do século XVII o lugar cada vez mais importante que ocupa o discurso, através do papel incessantemente progressivo desempenhado por poetas como Bordier sob Luís XIII, Benserade e Molière sob Luís XIV. Esses autores assediam o balé, a princípio, externamente. Sua função vem simplesmente se juntar à dos idealizadores do divertimento. Redigem o libreto que, para apresentar os dançarinos ao público, tece um vínculo alegórico entre o papel desempenhado e a personalidade de quem o interpreta. Complemento impresso do balé, o libreto liga o mundo da corte ao universo fictício. Não age diretamente sobre a representação, mas na periferia. Editado, deixa na memória marca mais profunda ou até mais viva do que as imagens ou a música. Torna-se fonte de historietas e talvez modelo de comportamento, pois as coplas do libreto visam sublinhar a distância que existe, em cada um dos dançarinos, entre o ser e o parecer. Estabelece um vínculo entre o alarido mundano que se repete e a história que se reproduz. Entretanto, o discurso não se limita muito tempo a parafrasear o espetáculo e logo o poeta compõe recitativos que se intercalam entre cada uma das entradas e são ditos pelos dançarinos ou comediantes. O recitativo estrutura mais o balé e lhe dá a aparência, senão o *status*, de obra literária. Ao passo que o balé tradicional aceita qualquer gênero de entradas, mesmo que estejam ligadas umas às outras sem preocupação de harmonia, o balé da corte sob

Luís XIV conhece certa unidade temática. As diferentes cenas têm relação com o tema principal, como no *Ballet de la nuit* (1653), por exemplo. Algumas obras dão ainda um passo no sentido da estruturação completa pelo discurso. Assim, o balé do *Beau Richard*, que se atribui a La Fontaine, apresenta-se como verdadeira comédia dançada, onde as entradas se sucedem como as cenas numa peça comum. Mas esse exemplo constitui exceção, pois o discurso vai apossar-se das artes visuais de maneira diferente, dando origem a um novo gênero, a comédia-balé. Molière é o seu inventor e conhece um sucesso tão imediato como efêmero. Nesse tipo de representação, cuja primeira produção, *Les fâcheux* (Os importunos), é montada em Vaux-le-Vicomte em 17 de agosto de 1661, as palavras não compõem somente os recitativos mas cenas inteiras reunidas em atos. Os balés, no início e no fim de cada ato, engastam-se na comédia não de modo artificial, mas intrinsecamente ligados ao texto. Têm uma função no desenrolar da história, ou então agem como reforço ao retomar de outra maneira os temas da comédia. O autor principal é nominalmente citado, e é o escritor que pôs o dançarino e o músico a serviço de seu texto. Cria-se então uma nova hierarquia de gêneros: o escrito domina o visual, o que é permanente (de certa maneira histórico) está acima do efêmero. A comédia-balé, de que Molière foi o único e genial representante, triunfa pela vontade real nos 12 primeiros anos do reinado pessoal, e suplanta na corte, pouco a pouco, o balé alegórico do período da Fronde. Mas o triunfo pessoal de Molière não deve dissimular as perdas irremediáveis que ele criou. O que desaparece nesse momento é uma arte aberta que, por sua própria incoerência, mistura o conjunto do real e o reconstrói com uma cintilação barroca cujo brilho não está de todo morto. O que desaparece, sobretudo, é uma arte de amadores no melhor sentido do termo, acessível aos não-especialistas, uma arte que não é propriedade de um bando de sábios, mas que deixa um grande espaço à improvisação, ao irracional, à leveza jovial, e cujas produções efêmeras se apagam como fogos de artifício, permitindo a criação também apressada de novos encantamentos. O que morre sob o discurso é uma atividade que realçava ao máximo o controle do corpo, o seu desabrochar, e era estreitamente ligada à vida concreta da nobreza feudal. O balé durou até o momento em que o poder monárquico o investiu totalmente de seu discurso, a ponto de o fazer explodir.

A comédia-balé não é senão uma das maneiras de intelectualizar as artes visuais. Um outro modo consiste em codificá-las, encerrá-las nas regras. O padre Ménestrier ou o abade de Pure redigem suas obras

sobre a dança numa época em que o balé é transformado em grandioso espetáculo alegórico e que produz a imagem solar do soberano. É em nome do presente, em função de seus valores, que eles analisam o passado, julgando-lhe as produções, denunciando os erros, estigmatizando a grosseria, e que enunciam preceitos para o porvir. A instituição acadêmica ajuda igualmente à teorização dessa arte. O vocabulário encontra-se codificado sob a influência de Beauchamp, primeiro mestre de balé da Academia Real de Música. Diferentes sistemas de notação coreográfica então são inventados, um deles devido a Lorin, membro da Academia de Dança, que permitem transmitir um saber às gerações seguintes e proporcionam a possibilidade de produzir o mesmo espetáculo várias vezes em intervalos diferentes, como um objeto manufaturado. Finalmente aparece em 1700 o primeiro tratado de coreografia, redigido por Raoul-Augier Feuillet, *L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, que conclui a ingerência dos intelectuais nos divertimentos dos feudais.¹⁹ Quando, totalmente investido do discurso, o balé realizou sua função no processo de mutação do nobre em cortesão, torna-se instrumento pedagógico ideal, na medida em que recorre tanto ao corpo quanto ao espírito. Em seus colégios, os jesuítas utilizam-no constantemente para ensinar matérias tão diversas como a gramática ou a retórica.

A apropriação das artes visuais pelo discurso modifica não somente sua forma (passagem da dança ao balé da corte, em seguida à comédia-balé) mas também seu conteúdo. O balé com máquinas, tal como triunfa durante a menoridade de Luís XIV e os 12 anos seguintes, representa uma etapa em direção à ópera. É pretexto para exprimir a situação política do momento, o triunfo da monarquia absoluta sobre a nobreza da Fronda. Entre os numerosos exemplos possíveis, tomemos o do *Ballet des saisons*, dançado em Fontainebleau pelo rei e a corte em 23 de julho de 1661. É construído em torno do tema banal da sucessão das estações. A natureza é aí apresentada através do código da Antiguidade clássica. Na primeira entrada seis faunos aparecem dançando; em seguida o teatro transforma-se e mostra uma montanha onde reina Diana cercada de suas ninfas. Essas imitações das *Metamorfoses* de Ovídio permitem o jogo das alegorias políticas. A partir da abertura, um coro de pastores canta a vinda do Sol, subentendendo-se o surgimento de uma nova ordem que triunfa sobre o caos. O inverno, que

¹⁹ Cf. os artigos 'Danse' e 'Chorégraphie' da *Encyclopaedia Universalis*, redigidos por M.-F. Christout.

arrasta em sua passagem guerras e revoltas, é definitivamente expulso pela nova estação. É a promessa de uma eterna primavera, do triunfo das flores-de-lis sobre o resto da Europa, ou seja, a realização do *Imperium* sob o reinado de Luís XIV. A última entrada efetivamente concretiza a promessa da Idade de Ouro:

As nove musas, guiadas por Apolo e pelo Amor, vêm estabelecer-se em Fontainebleau, estando as amáveis irmãs acompanhadas das sete Artes liberais, da Prosperidade, da Saúde, do Repouso, da Paz, e dos Prazeres de toda sorte, que não devem mais abandonar esse belo lugar, e acabam o balé com um encantador concerto de instrumentos.²⁰

Se, em tais balés, Luís XIV, na maioria das vezes, interpreta o papel de Apolo, os cortesãos compõem o coro dos Astros que evoluem ao redor do Sol. Essa situação de figurantes, porém, é apenas uma etapa no desapossamento dos nobres. Com efeito, a comédia-balé e os balés da corte desaparecem por volta de 1672 e são substituídos pela ópera, unicamente consagrada à glória do príncipe. Essa nova arte não se desenrola nos castelos, mas num teatro público aberto a todos. Os cortesãos, como os outros, devem pagar seus lugares para assistir à representação. Não dançam mais, eles olham. Não somente são desapropriados de suas técnicas artísticas, mas assistem à criação de um gênero que triunfa paramentando-se com seus despojos. Imagina-se que a passagem brusca do estado de dançarino ao de espectador não se tenha realizado sem dificuldades. Em 1672 o rei visita a Academia Real de Música para assistir às *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Esse primeiro espetáculo profissional faz a junção entre os divertimentos da corte e a ópera. A representação é constituída pelas cenas mais bem-sucedidas dos grandes balés levados na corte nos anos precedentes. Nessa ocasião, e pela última vez antes que cedam lugar aos artistas profissionais, os nobres aparecem no palco. Essa última representação de balé é ao mesmo tempo a primeira de um gênero novo, a ópera política. Aí se viram, ao lado de dançarinos profissionais, o senhor le Grand, o duque de Monmouth, os marqueses de Villeroy e de Rassin, que vieram figurar numa última mascarada.²¹ Aqueles que eram antigamente os atores de um divertimento privado vão tornar-se os espectadores de uma representação pública, consagrada não mais a seu prazer, mas à glória do príncipe.

²⁰ *Ballet des saisons*, Paris, R. Ballard, 1661, p. 13.

²¹ M.-F. Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV*, Paris, 1967, p. 135, n. 209.

O IMPERIUM ROMANUM

Em conseqüência do poder que lhe cabe, de sua onipotência, de sua manutenção por um grupo de homens restrito, o aparelho do Estado tende a sair da nação e a tornar-se autônomo. A monarquia, enquanto instância de governo, forma uma totalidade que, embora nascida da nação, visa escapar-lhe. Situa-se acima da nação e constitui-se em órgão independente. De um lado o aparelho de Estado encontra-se estreitamente ligado à nação. É-lhe coextensivo, tendo a constituição de um acarretado a do outro. São soldados um ao outro, um pelo outro, já que a nação se cria no Estado, através dele, pela incorporação no homem que é sua cabeça. Mas, de outro lado, o Estado tende a escapar à coletividade em que teve origem. Autônomo, visa primeiramente perpetuar sua existência, em detrimento mesmo da nação. Esses dois aspectos, união no corpo nacional e impulso no sentido da autonomia, caracterizam a monarquia absoluta do Antigo Regime, e ambos devem ser levados em consideração para análise. A máquina de Estado secreta sua própria mitologia, a do *Imperium Romanum*. Ela permite-lhe pensar e consolidar seu poder, dá uma coerência à sua política e um sentido às suas ações. Coexiste com o tema do duplo corpo, sem destruí-lo e sem escondê-lo totalmente. Os dois possuem seus pontos de contato, mas também suas divergências e oposições.

Afirmando-se como herdeiros presuntivos do Império Romano, os monarcas absolutos obrigam-se a realizar um ideal de governo exis-

tente fora deles, dotado de materialidade e objetividade perceptíveis por todos. A autonomia do modelo histórico justifica perante seus olhos a autonomia de sua política. Não têm contas a prestar à nação. Nem mesmo procuram o consenso, já que para eles trata-se de recuperar a herança legítima do Império. Essa herança cabe-lhe por direito, é conhecida de todos, é legível na cultura dispensada aos membros da nação. Quando os intelectuais do Estado, nos primeiros anos do reinado, pintam a figura do monarca sob os traços do imperador Augusto, não se trata de máscara que se toma emprestada e se utiliza somente em tempos de festa, por ocasião da entrada real ou do certame. Tais cerimônias tornam manifesta aos olhos de todos a dimensão sócio-histórica do soberano francês, cristalizando seu retrato mitológico. Luís XIV não é a reencarnação de Augusto, nem é também o rei da França querendo imitar o imperador romano: ele torna-se Luís-Augusto, uma nova personagem projetada em outra dimensão, que associa o presente ao passado, o mito à história. O *Imperium* que se trata de realizar constitui uma essência dotada da mesma autonomia que as Idéias platônicas. É um ser que se deve encarnar mais uma vez num país e numa política. Pode-se considerar o discurso romano arbitrariamente aplicado para justificar as intenções imperialistas do governo no século XVII, mas essa explicação corre o risco de empobrecer a significação social imaginária¹ que constitui o *Imperium*. Este não justifica as ambições européias do rei. Torna-as possíveis, dando-lhes uma direção, uma coerência geral que não permitiriam nem uma política nacionalista nem uma economia mercantilista. Que essa ambição imperial tenha finalmente fracassado não impede que se difunda essa maneira original de conceber o tempo, a história e a política.

Para que a imagem de Luís-Augusto tenha base na realidade, deve extravasar a pessoa particular do monarca e fundir-se à imagem mais geral do *Imperium Romanum*. O imaginário da Antiguidade esboça a realidade social do século XVII, organiza-a dando-lhe forma e sentido compreensíveis. Temos de admitir que existe no início do capitalismo uma mitistória que constitui a categoria geral do pensamento social e político. Forma a variante laica da mitologia religiosa medieval, mas integra também uma concepção da história, não irreversível mas circular, que deixa prever o pensamento histórico dos séculos XVIII e XIX. A mitistória inclui elementos que pertencem agora a domínios

¹ Retomamos o termo de Cornélius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, 1975.

separados do real, como a política, a economia, a religião, a arte e a história. Esses grandes campos do saber e da prática humana, tornados autônomos hoje em dia e imaginados em sua separação, formam um todo no século XVII graças à ação do Estado que se constitui através deles. O conjunto social encontra-se atravessando pela mitistória: que Luís XIV seja compreendido como Luís-Augusto implica que uma parte de seus súditos se perceba através desse mito e analise sua vida, e a política, como sendo franco-romanas e como uma nova manifestação da essência imperial tornada autônoma. Isso implica que se criem signos dessa Roma ressuscitada, através das artes, da literatura ou da música. Daí as aparências romanas que tanto estimam os contemporâneos de Luís XIV, os heróis romanos com que se identificam no teatro, e daí o aspecto romano das festas da corte em que se reencontram para imaginarem-se como Antigos.

Nas *Mémoires* que compõe para a instrução do delfim, Luís XIV previne seu filho: que não se deixe enganar por aqueles que se dizem herdeiros putativos da coroa imperial. Os atuais imperadores da Alemanha nada possuem da grandeza dos Césares, e os monarcas franceses têm o mesmo direito, se não mais, de usar o título.² O rei redige (ou manda redigir) esse texto em 1662, no momento em que os intelectuais do Estado elaboram a figura de Luís-Augusto. Essa transfiguração inscreve-se numa tradição antiga. Desde sempre, o Estado somente pôde usurpar os privilégios da nobreza militar, afirmando-se sob a máscara de uma romanidade reencontrada. Tal é o caso de Felipe-Augusto, por exemplo. Disse-se que essa romanização ia muito além do simples fascínio que o exemplo de Roma exerceria sobre os soberanos. Trata-se de uma transfusão da romanidade no corpo da monarquia francesa, para dar-lhe novo vigor. A partir do século XIII, e sobretudo do reinado de Felipe IV, o Belo (1285-1314), o monarca francês é limitado em sua vontade de reforçar o Estado e de aumentar o reino se se impõe apenas sob a imagem tradicional do rei “ungido do Senhor”, ou então do “soberano feudal”, pois é então obrigado a respeitar os direitos de seus vassalos. Para paliar esse inconveniente, tenta, a partir do reinado de Felipe IV, substituir um título por outro.

² “E a respeito desse assunto, meu filho, com medo de que às vezes vos queiram dominar sob os belos nomes do Império Romano, de César ou de sucessor desses grandes imperadores em que nós mesmos tivemos origem, sinto-me obrigado a vos mostrar quanto os imperadores atualmente estão distanciados dessa grandeza de que ostentam os títulos.” Luís XIV, *Mémoires*, citado por Pierre Goubert, *L'avènement du Roi-Soleil*, Paris, 1967, p. 40.

Este príncipe cerca-se de intelectuais, de legistas meridionais como Pierre Flote, Guillaume de Nogaret ou Enguerrand de Marigny, que invadem o conselho e trabalham na construção da imagem do rei enquanto imperador. Esses legistas “romanos” inspiram-se na legislação da antiga Roma para limitar os direitos feudais. Insistem na noção de *Imperium* e proclamam a sentença destinada a um sucesso futuro: *Rex Franciae est imperator in suo regno*, o rei da França é imperador em seu reino. Vão achar em Ulpiano novos princípios de governo: *Quidquid principi placunt legis habet vigorem principis legibus solutus est*. É a origem da fórmula “pois tal é nosso prazer”, em que aprazer tem o sentido de querer.³ O que não pode empreender como rei, o príncipe realizará como imperador. Tentará recuperar, apesar das limitações impostas pelo direito feudal, os atributos esparsos mas outrora quase ilimitados dos antigos imperadores. O que o direito consuetudinário francês lhe proíbe, ele o fará apoiando-se no direito romano. Na condição de imperador, torna compreensíveis, se não aceitáveis, as coletas de impostos e o direito que se concede, desde o massacre dos Templários, sobre os bens e a vida de seus súditos. Pode igualmente transferir os feudos e as senhorias a pessoas de finanças, separando assim os homens da condição das terras, e desarraigando literalmente os nobres de sua origem histórica. Afirma-se então como mestre absoluto, *ab-solutus*, significando etimologicamente que nada prende, muito menos os entraves feudais.

A mitistória organiza e explica a política européia dos reis da França. Quando em 1662 resume suas reflexões sobre o título de imperador, o Rei-Sol acaba de tomar uma decisão importante: julga indigno de sua posição ser o primeiro a enviar carta de cumprimentos ao imperador Leopoldo da Alemanha, recentemente elevado a essa dignidade. A querela da precedência dissimula uma luta pelo domínio dos signos do poder, a que se entregam o imperador e o rei. Cada um deles reivindica a herança espiritual de Carlos Magno. Figura popular entre todas, representada nas paredes ou nos vitrais das igrejas, herói do principal poema épico, Carlos Magno pertence à história de dois países, mas a França tenta anexá-la. Como explica a seu filho, Luís XIV é mais digno de recolher tal herança que os atuais imperadores da Alemanha: seu título de rei da França, o poder que daí decorre, a antiguidade de sua linhagem, a transmissão

³ Tomo emprestado muitos desses pormenores de P. Goubert, *L'Ancien Régime*, t. II, pp. 24-5, A interpretação é minha.

hereditária de seu título quando o de imperador é eletivo, tudo justifica plenamente seu direito. Tornando crível sua figura imperial, Luís XIV instala-se no núcleo da mitistória. Persegue uma tradição, dá um sentido à sua diplomacia, inscreve seus atos num mito conhecido da nação e do povo, que ao mesmo tempo justifica a autonomia do aparelho do Estado. Daí a necessidade de ser reconhecido como único herdeiro da coroa imperial. Seus antecessores apresentaram-se todos como descendentes de Roma e de Carlos Magno; ele segue o exemplo. Analisando a diplomacia francesa do século XVII, um historiador chega ao ponto de escrever que “a obra da França na Alemanha é de uma simplicidade tão grandiosa quanto quimérica. Ela se inspirou, desde que se firmara a realeza dos Capetos, numa idéia fixa: a aquisição da coroa imperial”.⁴

Segundo seus adversários europeus, o rei da França teve apenas uma obsessão em mente: reconquistar o território do *Imperium*. Do início ao fim do reinado, eles denunciaram suas ambições imperialistas e a pretensão que teria de estabelecer uma monarquia universal. Vários gestos, com efeito, permitem acreditar que não se trata somente de uma calúnia do imperador Leopoldo. No começo de seu reinado, Luís XIV contrata intelectuais franceses ou estrangeiros para descobrir os direitos da rainha à sucessão da Espanha. Estabelece, por intermédio de Colbert, um verdadeiro ministério da memória, ou seja, incentiva toda produção, literária ou artística, que demonstre a filiação entre o Império Romano e seu trono. Uma parte da diplomacia secreta da França consiste em obter apoios para controlar a coroa imperial em caso de vacância do poder. No verão de 1658, Mazarino fez algumas sondagens e propôs oficialmente Luís XIV como candidato ao Império. Tendo fracassado essas tentativas, o rei não deu prosseguimento à política de seu padrinho. Após a guerra da Holanda, o eleitor de Brandemburgo, novamente aliado da França, promete a Luís XIV votar num candidato de sua escolha quando uma nova eleição, cláusula que subscreve igualmente o eleitor da Saxônia.⁵ Mas o imperador Leopoldo reina até 1705 e é então muito tarde para que o rei realize tal projeto, cujas duas primeiras etapas eram a captação da

⁴ Auerbach, *La diplomatie française et la cour de Saxe, 1648-1680*, Paris, 1887, p. xxi.

⁵ Gaston Zeller, 'Les rots de France candidats à l'Empire' (1934), reed. em *Aspects de la politique française sous l'Ancien Régime*, Paris, 1964, pp. 80-1.

herança espanhola e a enfeudação da Alemanha, dividida em diversos pequenos Estados.⁶

Fica-se surpreso com a defasagem que existe entre a ambição monárquica e os meios postos em execução para realizar o *Imperium*. O projeto é o núcleo da mitistória. Depende tanto da literatura e da utopia quanto do pensamento político. Luís XIV tentará, com mais ou menos perseverança, colocá-lo em prática, mas irá de encontro a outros princípios de realidade. No interior do país, a ideologia da mitistória entra em contradição com a política mercantilista que Colbert tenta desenvolver no início do reinado pessoal: aquela exige a abertura das fronteiras ao universo exterior, esta pede seu fechamento para proteger os produtos manufaturados no país e impedir a fuga do ouro. De outro lado, o mito imperial encontra-se contrabalançado pela mentalidade feudal, ainda viva num reino predominantemente agrícola: na condição de suserano dos suseranos, o príncipe está atado pelas leis fundamentais do país, que restringem a tendência ao absolutismo. No exterior, uma mesma política mercantilista obriga os Estados europeus a salvaguardarem o equilíbrio de forças entre as duas nações mais poderosas, a francesa e a espanhola. Ainda que esta última no decurso do século XVII tenha visto sua hegemonia política e econômica abalada, as monarquias européias conservam a mesma linha diplomática. O princípio de equilíbrio, exposto em 1636 pelo duque de Rohan em seu *Traité de l'intérêt des princes*, justifica a coalizão européia quando infrações ao direito internacional colocam em questão a ordem estabelecida. Quando Luís XIV, levado pela coerência da mitistória, tentará concretizar-lhe as grandes linhas, irá chocar-se com uma coalizão decidida a barrar-lhe o caminho. Em outros termos, descobrirá em suas

⁶ Um historiador do século XIX consagrou-se à 'história-ficção' e expôs um plano possível que teria permitido realizar o *Imperium* no século XVII: "Luís XIV, rei todo-poderoso na França, herdeiro da coroa da Espanha, senhor do Mediterrâneo, tendo a Inglaterra em seu poder, pensava ter conseguido submeter a Alemanha. Imperador e rei, teria governado diretamente a metade da Europa. Teria procurado restabelecer, não somente na França, mas em toda a Europa, essa unidade do culto que Bossuet e Leibnitz desejavam realizar com um acordo comum. Ter-se-ia tornado o árbitro soberano de todas as querelas, o juiz das cabeças coroadas, a providência dos povos, o pacificador do mundo. Quem sabe se não alimentava o sonho de Sully? Henrique IV, Richelieu, Mazarino haviam-lhe aberto a carreira. Vencedor dos barbarescos, não podiam também expulsar os infieis dos lugares santos, impelir os turcos para fora da Europa? Henrique IV havia tido, diz-se, alguma idéia de cruzada. A que Luís XIV não podia aspirar?" Henri Vast, 'Les tentatives de Louis XIV pour arriver à l'Empire', em *Revue historique*, t. LXV, setembro-outubro de 1897, pp. 43-4.

empresas belicosas que a mitistória se transformou em mito, e que há agora uma lógica histórica, política e econômica, com a qual tem de contar.

A LITERATURA MITISTÓRICA

Há, no início do reinado pessoal, uma literatura que se pode qualificar de histórica, mesmo se os princípios são diferentes daqueles que hoje em dia aplicamos à busca do passado. Essa história depende do segredo de Estado porque ela é um saber na origem de um poder. Enquanto tal, deve-se reservá-la à menoridade e constitui parte essencial da educação do futuro monarca. Em 1664, Paul Hay du Châtelet, em seu *Traité de l'éducation du dauphin*, escreve a respeito dessa história que ela “é não somente uma parte da política mas, ao que parece, seu apoio. De tal modo é a ciência dos Grandes que se disse que um príncipe que não a soubesse não poderia gabar-se de saber algo”.⁷ Ao lado dessa história sábia, o Estado deixa circular, quando não a suscita, uma literatura que vulgariza os temas da mitistória. Por mais delirantes que possam parecer, tais obras não devem ser negligenciadas. Propagando o mito do *Imperium*, conferem-lhe uma evidência que acaba por pesar nas decisões políticas. Desde o tempo de Richelieu, os que opinam incitam o cardeal a concretizar o *Imperium*. Desejam anexar a Suíça ou então invadir a Europa. O poder político nem sempre é surdo ao canto das sereias. Em 1627, o rei encarrega um advogado de Béziers, Jacques de Cassan, de estabelecer seus direitos “sobre diversos Estados, ducados, condados, cidades e países” separados de sua soberania.⁸ Um ano mais tarde, Charles Hersent, outro teórico dos ‘direitos do rei’, escrevendo sobre *La souveraineté du roi à Metz et pays messin*, enumera as razões que autorizam o monarca a intitular-se imperador, e denuncia os alemães como usurpadores. Em 1643 aparecem os *Codicilles de Louis XIII*, texto anônimo em que o autor reivindica a herança de Carlos Magno: a Espanha, a Alemanha, a América pertenceriam, segundo ele, ao rei da França. Elabora minuciosamen-

⁷ Paul Hay du Châtelet, *Traité de l'éducation du Dauphin*, Paris, 1664, p. 162.

⁸ Citado por G. Zeller, pp. 75-6.

te a organização militar e religiosa que dará à França o império do mundo.⁹

Entre todos esses escrevinhadores, um deles merece atenção, o anônimo autor das *Idées de l'Empire Français*.¹⁰ Para ele, a França não poderia atingir o *Imperium* sem uma reforma completa de caráter espartano. Caberia ao cardeal Richelieu, a quem o volume é dedicado, realizar a militarização do país. O autor percebeu as ligações que unem o Estado, o trabalho, a família, a saúde, a economia. Entende o conjunto social como uma totalidade de que não se pode modificar um elemento sem mudar o todo. Desenvolve o plano de uma “nova França”, onde os indivíduos, pertencendo de corpo e alma ao Estado, trabalhariam para a conquista do mundo. O universo em que o autor quer fazer viver a população anuncia o espaço pedagógico utópico inventado alguns anos mais tarde pelo cartesiano Géraud de Cordemoy.¹¹ Mesmo gosto pelas formas circulares, mesma vontade de geometrizar o espaço, mesma transparência dos cidadãos sob a vigilância do poder central. Paris deve reduzir-se a um círculo, “a mais perfeita de todas as figuras” (p. 2). O autor propõe fechar a capital, que rebatiza de Calliste, cercando-a de uma “muralha circular perfeitamente redonda de 12 mil toesas, com cinquenta portas distantes entre si sempre de 240 toesas” (p. 3). A cidade será dividida, como um campo romano, em cem paróquias idênticas e estritamente traçadas. No centro reinaria a Justiça suprema, que garante a equivalência abstrata e a identidade de todos os cidadãos. É simultaneamente o lugar para onde convergem os olhares e o eixo do círculo do Estado. Uma vez mais, a dupla metáfora do olho e do sol surge da pena do autor, que compara o primeiro-ministro ao astro e o reconhece como “o Sol e único Olho penetrante do Estado cúbico”. Enquanto pensador do *Imperium*, o autor desse manuscrito descreve um espaço militarizado e disciplinar, onde o olhar do Estado coloca em ordem os cidadãos. Estes tornam-se as criaturas de uma coletividade que as mantém sob sua responsabilidade desde a infância. Calliste é concebida “de tal forma que os paroquianos sejam facilmente assistidos e instruídos” (p. 4). Cada um deve trabalhar para a harmonia do conjunto, porquanto o autor desaprova, acima de tudo, os indivíduos improdutivos. O trabalho para todos desde a infância,

⁹ Gustave Brunet, *Les fous littéraires*, Bruxelas, 1880, p. 44.

¹⁰ *Idées politiques de l'empire français*, Ms BN, F. Fr. 5874. Esse manuscrito é parcialmente analisado por Etienne Thuau, *Raison d'Etat et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Paris, 1966. O conjunto desse parágrafo deve muito à tese de Thuau.

¹¹ Géraud de Cordemoy, *De la réformation d'un Etat* (1668), em *Oeuvres*, Paris, 1704.

tal é a solução. Graças a esse expediente, a paz reinará no interior e logo o país estará bastante forte para empreender a reconquista do Império Francês. Enfim o autor insiste longamente nos problemas de saúde. Seu tom filantrópico não é inocente: salvaguardando a saúde dos parisienses, deseja principalmente reter os servidores do Estado. Para povoar todo o Império, estabelece um plano de colonização: cada território conquistado não será nem destruído nem pilhado mas logo ocupado por colonos que cultivarão a terra, os “povoadores”. Esses colonos, onde encontrá-los senão numa política natalista? Para multiplicar os nascimentos, o autor propõe impedir os abortos. Nenhuma consideração moral o leva a condenar tais práticas. Quer proibi-las apenas para reforçar o Estado. Assim, reclama a criação de um centro de acolhimento onde as mulheres possam dar à luz livremente e esquivar-se do julgamento social (cf. p. 11). Mas seu projeto vai mais longe, quando preconiza uma vigilância da população pelo corpo médico e, no interior da instituição da saúde, uma vigilância dos indivíduos de posto mais alto sobre seus subordinados (cf. p. 12). O autor apresenta seu projeto como uma aplicação da razão ao universo social e, nesse sentido, já possui características do pensamento histórico. Para ele, o papel do Estado é mudar a ordem das coisas, criar a regularidade onde, por natureza, só existam ócio, prazer e caos. Trata-se de elaborar uma sociedade que, em oposição à natureza corruptora, funcionaria sem perda de energia. Aí, as mulheres não perderiam suas crianças e o Estado não perderia nem espaço nem servidor. O refugio e a perda são impensáveis pela razão mitistórica, porque ela também não pode conceber a energia que põe em movimento a máquina social.

Sob o reinado de Luís XIV, as utopias de caráter messiânico continuam a florescer. Os primeiros sucessos do rei são interpretados como sinais de realização iminente da monarquia universal. A Bíblia não predisse que um dia um grande príncipe reinaria sobre a terra inteira e que seu governo não teria fim senão quando o próprio mundo o tivesse? Segundo Brice Bauderon, as nações “também não duvidam de que as vitórias da ilustre raça dos príncipes franceses se igualem aos percursos do sol, e de que um dia o império da França se estenda por toda a terra”.¹² Entre todos os autores ou profetas do *Imperium*, citemos somente o senhor Amoine Aubéry, cujo livro *Des justes prétentions du roi sur l'Empire*¹³ suscitou inúmeras refutações, entre elas a

¹² Brice Sénécé de Bauderon, *L'Apollon français*, p. 75.

¹³ Antoine Aubéry, *Des justes prétentions du roi sur l'Empire*, Paris, 1667.

do barão François-Paul de Lisola. Esse volume resume as teses de todos os que reclamam a monarquia universal. Aubéry tenta dar uma coerência a esses lugares-comuns, sem se embarçar com considerações diplomáticas ou realistas. Seu panfleto subleva os governos europeus contra a política de Luís XIV e custa ao autor uma breve estada na Bastilha. O pensamento utópico aparece como a exacerbação dos grandes temas da mitistória. Os intelectuais concluem o mito da romanidade, tornam-no coerente e lhe conferem uma evidência perceptível por todos. O tema passa de pena em pena e transparece nas entrelinhas de um texto de Aubéry ou de Desmarests de Saint-Sorlin, do abade Cotin ou de Pierre Corneille ou Brice Bauderon. A reivindicação do *Imperium* é tanto mais virulenta porque se liga a outro tema messiânico, o do “Grande Monarca”, mito que acompanha o pensamento político durante todo o Antigo Regime e ainda além dele.

O CENÁRIO MITISTÓRICO

A arte clássica apresenta-se como norma estética e política, imposta pelo Estado a todas as técnicas artísticas consideradas em sua coletividade. Tem por função traduzir em imagens o corpo imaginário do rei, através das referências mitológicas de que se nutre a monarquia. Longe de serem autônomas, as diferentes artes só encontram sua vitalidade no discurso político que as organiza. O conjunto constitui a vertente visual da mitistória. O traje de *Imperator* que o rei veste na época do certame de 1662 é a manifestação de sua romanidade expressa através do talento de Gissey. As comparações entre o monarca e o imperador Augusto, que já aparecem sob Luís XIII, florescem mais durante o reinado de seu filho. Em 1658, o padre Ménestrier manda representar diante do rei o balé de *L'autel de Lyon, élevé à Auguste par les soixante nations des Gaules et de nouveau consacré à Louis-Auguste*. Em 1663, Puget de la Serre narra *L'histoire d'Auguste et le parallèle de cet illustre monarque avec notre grand roi Louis XIV*; mostra até que ponto um e outro príncipe, em consequência de sua perfeição absoluta, foram semelhantes, como se Luís fosse a reencarnação de seu glorioso antecessor.

Para que a imagem de Luís-Augusto tenha base na realidade, o con-

junto da nação deve impregnar-se de romanidade. Assim, os acontecimentos recentes que caracterizam o início do reinado (a paz exterior e interior, a decisão do rei de governar sem primeiro-ministro) são analisados através de uma temporalidade mitistórica. O início do reinado não aparece como novidade. O período de término da acumulação primitiva do capital não é percebido em sua originalidade absoluta: é vivido como o retorno da Idade de Ouro. A prosperidade da nação nos anos posteriores a 1660 é produzida pelo comércio, pelo desenvolvimento das manufaturas, pela taxa mais estável sobre as rendas, pelo crescimento das grandes propriedades fundiárias em detrimento dos pequenos proprietários de terra. Tudo isso não aparece então com a denominação de “riqueza burguesa”. A economia tanto quanto a história ou a arte não se apresenta como uma categoria do real que se tornou autônoma. Sua importância encontra-se limitada porque ela depende do conjunto mitistórico através do qual o Estado se define. A profunda modificação do país é sentida por todos, vítimas e beneficiários da acumulação primitiva, mas é indizível, e até impensável, fora da mitistória. Os intelectuais do Estado só podem dizer o presente repetindo os autores da Antiguidade. Hesfodo e Ovdio, que tornaram popular a teoria das quatro Idades, são requisitados. O tempo de Augusto foi o do Século de Ouro, vindo em seguida a inevitável decadência. Com Luís-Augusto, a Idade de Ouro surge mais uma vez.

Ao tempo mítico vem juntar-se um espaço mítico, o da cidade capital. Os artistas a serviço do Estado vão transformar Paris numa nova Roma. Em alguns anos aparecem praças, igrejas, estátuas, arcos de pedra que testemunham os triunfos de Luís-Augusto. Na praça do Trono, local de onde partiu o cortejo da entrada de 1660, Colbert propõe erguer um arco para festejar as vitórias de Flandres e de Franche-Comté. A porta Saint-Denis é confiada a Jean-François Blondel, que decide nela representar a famosa passagem do Reno. Terminada em 1672, é naturalmente dedicada ao rei, que neste ano se vê agraciado com o título de Grande. Na mesma época, Blondel adapta ao gosto de época a velha porta Saint-Antoine, que já havia sido recomposta na ocasião da entrada. A estátua do monarca aí se acha bem situada, esculpida por Van Obstal entre as figuras de Apolo e Ceres. O arco da porta Saint-Bernard é decorado de baixos-relevos de Tuby. Do lado da cidade, Luís XIV espalha abundância sobre seus súditos; do outro, segura o leme da monarquia. Finalmente, o arco da porta Saint-Martin, em que René Ouvrard se apraz em ver a aplicação das proporções da

música na arquitetura,¹⁴ retoma os principais episódios da glória militar do rei. A tentativa de romanizar Paris atinge o apogeu com a viagem de Bernini à França em 1665. O rei convida o Cavalheiro sem medir despesas, a fim de propor planos para o término do Louvre. Entretanto, o projeto que ele submete não se conclui. Além das rivalidades entre homens (Perrault, que é ouvido por Colbert, não gosta do arquiteto italiano), esse fracasso é devido à ruptura ideológica que se produz no meio do reinado. Se o *Imperium Romanum* permite ao Estado triunfar sobre a pluralidade feudal, após 12 anos de sucesso incontestado cede lugar a uma mitologia mais francesa: aos Antigos sucedem os Modernos. A viagem de Bernini constitui o auge da tentação romana na mitistória, e anuncia igualmente seu declínio. Quando chegam os planos retocados para o Louvre, já é muito tarde para que possam ser realizados. A romanidade passou de moda.

DA MITOLOGIA À ALEGORIA

Os ouropéis latinos com que os intelectuais cobrem qualquer discurso são transmitidos a um público mais diversificado por jogos de corte ou de salão, como os jogos de cartas inventados por Desmarets de Saint-Sorlin. São também transmitidos por um pequeno número de livros em que os artistas vão inspirar-se para traduzir a mitistória em imagens. Entre esses volumes, há um que exerce influência sobre todas as cerimônias monárquicas, as *Metamorfoses* de Ovídio. O êxito desse autor não se apaga com a Idade Média, e as repetidas condenações a seu livro por parte da Igreja asseguraram-lhe o sucesso junto aos meios eruditos. Em 1651, aparece uma tradução in-fólio de Renouard; em 1676, as *Metamorfoses* encontram-se incorporadas pela corte, com a adaptação em rondós de Benserade: a edição tirada das prensas da Tipografia Real consagra oficialmente Ovídio como inspirador dos cenários monárquicos. Outras obras, na maioria italianas, são fontes de inspiração para os artesãos do espetáculo. A obra de Francesco Colonna, *Le songe de Poliphile*, que apareceu em francês numa adaptação publicada por Jean Martin em 1546, influencia no século

¹⁴ René Ouyard, *Architecture harmonique*, Paris, 1679, p. 11.

XVII tanto a literatura como as artes cênicas, a arquitetura, a pintura ou a arte dos jardins. A edição trazia gravuras que representavam triunfos de deuses ou deusas e carros puxados por animais, que se encontrarão concretizados no momento da entrada de Luís XIV ou então em Versalhes, em 1664. Deve-se a Emile Mâle a descoberta de outra obra cuja influência sobre os criadores do espetáculo persiste durante todo o século:¹⁵ a *Iconologie*, do cavalheiro César Ripa, traduzida por J. Baudoin, apresenta-se na versão francesa como um dicionário de alegorias para uso dos artistas. Graças a este, nenhum detalhe de uma obra de arte pode escapar ao discurso: tudo significa. Dos arcos de triunfo da entrada às estátuas de Versalhes, acompanha-se a influência sem precedentes do manual de Ripa sobre as criações do século XVII.

O saber antigo sofre diversas mutações que o tornam utilizável pelos homens do grande século. É apurado, acomodado ao gosto da época para não chocar as conveniências. Sua ambivalência é eliminada em proveito de uma univocidade que denega à cultura latina todo caráter de estranheza. A única distância entre a Roma dos Césares e a Paris dos Bourbons seria temporal. Uma e outra são figuras paralelas de dois círculos históricos sucessivos. O ciclo posterior não se molda pelo anterior: é sua repetição defasada. Para que essa translação cultural se realize, a romanidade acha-se desenraizada de seu solo original. Suas produções míticas, religiosas, literárias ou artísticas são transformadas em alegorias, envolvendo-se estas numa atemporalidade sobre a qual a história não tem poder. Quer sejam deuses, heróis, chefes de Estado ou intelectuais do tempo antigo, todos estão em pé de igualdade: transformam-se em alegorias, e essa mutação dota-os de uma espécie de equivalência abstrata. Hércules, Augusto ou Cícero tornam-se imagens desarraigadas que se utilizam de nova maneira. Formam as figuras de base da linguagem da mitistória. Em outras palavras, o saber antigo é decomposto em *images* autônomas, que os criadores do espetáculo reúnem cada vez de maneira diferente, em função das necessidades da representação. Transformados em figuras mitistóricas, Hércules, Augusto, Apolo são como as diversas imagens de um jogo de cartas. Cada uma possui valor próprio, mas são qualitativamente equivalentes. Os intelectuais do Estado embaralham o jogo em cada espetáculo, distribuindo numa nova mão os reis, as rainhas, os imperadores e os deuses. Tirados de seu contexto, os heróis antigos formam um catálogo

¹⁵ Emile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, p. 385 e seg.

de universais do imaginário, no sentido de Vico. São repertoriados em múltiplas obras em que se inspiram os criadores, dicionários alegóricos, obras diversas, como a *Cour sainte* do padre Caussin, as *Délices de l'esprit* de Desmarests, ou as *Femmes illustres* de Georges de Scudéry.

As *imagines* trocadas pela nação encontram-se nas artes ou no teatro, nos sermões dominicais ou nas tapeçarias do rei. Não são reunidas aí ao acaso, mas em função dos princípios da retórica. O papel dos teóricos consiste em repertoriar as diferentes imagens, em estabelecer seus princípios de funcionamento, em fornecer as regras do espetáculo. O padre Ménestrier concebe assim o conjunto de sua obra como uma monumental *Philosophie des images*, que aliás jamais terminará, mas que constitui sem dúvida o esforço mais notório, e também o mais consciente, para teorizar o sistema de reunião das figuras. A mitologia greco-latina, retrabalhada em função das regras da arte do bem dizer e persuadir, forma o envoltório de outra coisa, situada fora dela: a estrutura sócio-política da nação em via de se constituir. Tornando-se alegorias, os mitos antigos abandonam sua faculdade polissêmica. Perdem em poder evocador o que ganham em eficácia racional. A alegoria encerra o mito, dando-lhe um sentido; empobrece-o, unindo significante e significado. Seguindo os preceitos de Malherbe, o mesmo fenômeno produz-se no domínio da língua: a poética do século XVII preconiza o emprego monossêmico dos termos, o que engendra maior racionalidade do discurso, em detrimento do poder encantatório do verbo.

A chave das alegorias é fornecida aos membros da nação desde a infância, nas escolas onde se sentam 'igualmente' nos mesmos bancos. Lá eles perdem sua cultura primeira, aristocrática ou burguesa, em proveito de um ensino coletivo que os manterá unidos. Adultos, lerão os mesmos livros, como provam os inventários das bibliotecas daquele tempo; ostentarão os mesmos gostos; irão identificar-se com os mesmos modelos romanos. Não somente a língua latina no início do século XVII é a matéria principal do ensino, mas também seu veículo. Em 1657, Nicolas Mercier, subdiretor dos 'professores de gramática' no colégio de Navarre, estigmatiza a vergonha de falar a língua materna. O ideal do latim será atacado no decurso do reinado de Luís XIV, mas os jesuítas tentarão manter a tradição. A cultura latina é aprendida como um sistema de sinais que as pessoas trocam entre si e através dos quais se reconhecem como semelhantes. Daí uma quantidade de referências, de citações, de alusões que florescem sob a pena da

elite culta. Essa instrução dispensada desde a infância permite decifrar o discurso monárquico. O novo cenário urbano, o das festas da corte, as múltiplas divisas e inscrições latinas são outras tantas marcas que oferecem ao homem de bem um sentimento de familiaridade com um universo apreendido a partir da infância. A escola ensina, com efeito, os elementos constitutivos do espetáculo. Jouvençy explica como traduzir aos alunos a teoria do enigma, do emblema ou do logogrifo. Segundo François de Dainville, os padres jesuítas compunham balés ou peças de teatro que tinham por tema regras de gramática, abstrações ou então alegorias.¹⁶ O meio escolar induz as crianças a utilizar o código que as incluirá mais tarde no corpo nacional. Se o ensino da retórica os separa do concreto, é somente no nível da vida cotidiana. Eles devem, com efeito, rejeitar seu saber diário, que é apanágio dos criados, ou seja, do povo. Esse universo prosaico torna-se estranho para eles: deixam o mundo da realidade para atingir o da significação.

MITISTÓRIA E RELIGIÃO

A mitistória pode ser definida como uma totalidade concreta, laica e política, cuja existência está ligada à forma monárquica do Estado, e que ocupa a posição central do discurso religioso na Idade Média. Se as crenças cristãs já não são o código através do qual se exprime o real no século XVII, nem por isso desaparecem. Sobrevivem enxertando-se na árvore mitistórica. Assim, o *Imperium* utiliza às vezes o código religioso para exprimir-se. Toma então a forma de uma reivindicação messiânica mesclada de toques apocalípticos, como é o caso de Desmarets de Saint-Sorlin ou Pierre Audigier.¹⁷ Ornamentando-se de ouropéis cristãos, o código mitistórico atinge também maior eficácia. Com efeito, a vocação da religião não é a de tornar-se universal? Apesar dos empréstimos recíprocos, os dois conjuntos não vivem, entretanto, em perfeita simbiose. Cada qual conserva seu funcionamento próprio, o que acarreta pontos de contato mas também divergências e incompatibilidades. No interior do sistema religioso, a liber-

¹⁶ Fr. de Dainville, 'Le théâtre de collège au XVII^e' 1968; reed. em *L'éducation des jésuites*, Minuit, 1978, pp. 504-17.

¹⁷ Pierre Audigier, *L'origine des français et de leur empire*, Paris, 1676.

dade de ação do monarca é limitada: ele deve, a título de rei Mui-to-Cristão, manter-lhe a coerência e respeitar-lhe as tradições. Há uma ética cristã fundamental que ele não pode transgredir além de certo limite, sem que o papa venha brandir a ameaça de excomunhão. Além disso, apesar do apoio do clero, não pode receber os sinais de adoração que os fiéis reservam a seu Deus. Luís XIV é o filho de Deus, é o ungido do Senhor, é um Cristo, porém, nada além disso. Bossuet mesmo não transpõe esse limite. Diz aos reis da terra: “Vós sois deuses”, e não pode dizer-lhes: “Vós sois Deus.” Entre esse plural e o singular há a distância que separa a mitistória da religião.

No interior do sistema de signos romano, o soberano não está sujeito a ninguém. A exemplo dos Césares, ele pode pretender uma completa deificação. O que explica o fato de o espetáculo monárquico freqüentemente tomar a aparência de uma cerimônia de ascensão. Forma o ritual em que o príncipe é transfigurado. De mortal que era, o soberano assume a figura imortal de Hércules ou Apolo. Passa do mundo humano aos deuses, participa de sua eternidade e mistério. E, como o Estado nele se encarna, todo o funcionamento da máquina política escapa assim à compreensão dos homens. O segredo de Estado tem semelhanças com o mistério religioso. Outra vantagem da mitistória é a flexibilidade de seu código. Aliviando-se de seu peso de história, a cultura latina adquire flexibilidade que a torna apta a exprimir fatos que, sem isso, permaneceriam indizíveis. Assim, no certame, ritos feudais e deificação do príncipe não se excluem, ao passo que numa lógica estritamente histórica deveriam opor-se, já que a monarquia absoluta só pode triunfar sobre as ruínas do feudalismo. Ainda assim, no momento da entrada, a prática do comércio e a caridade cristã caminham lado a lado, embora a Igreja se tenha mantido, durante muito tempo, hostil à usura pré-capitalista e às práticas mercantilistas. A Antiguidade alegorizada confere, no nível do discurso, equivalência aos múltiplos traços de cultura. Apaga suas origens históricas diferentes e atenua suas incompatibilidades para fazê-los todos participar do discurso global da mitistória. O que a partir do século XIII havia sido dissociado pela troca das mercadorias acha-se reconstituído na totalidade mitistórica. Esta possui uma função eficaz de regulação social, porque não só realiza a unidade ideológica e cultural da nação mas ainda manifesta um pseudoconcreto reencontrado. Sob Luís XIV, o Estado não é mais esse monstro de frieza racional que descreviam, para dele se queixar ou para exaltá-lo, os escritores políticos do reinado de Luís XIII. Este, de preferência, convida os privilegiados das três ordens a uma fusão calorosa num corpo imaginário.

O poder político enuncia no código antigo o que não pode dizer no código cristão, sob pena de transgredi-lo ou de deixar sua mensagem incompreendida. Os dois códigos são de fato mais complementares do que incompatíveis. Assim, longe de mantê-los isolados, os intelectuais do Estado vão dedicar-se à tarefa de imbricá-los de maneira satisfatória ao espírito. Para a razão cartesiana, a verdade é única. Existe fora do homem, e a atividade do intelecto consiste em fazê-la aparecer através de um método apropriado. As produções da Antiguidade são analisadas a partir dessa concepção universal do verdadeiro. A mitologia seria uma manifestação da verdade cristã absoluta, de que os Antigos teriam entrevisto alguns clarões. Em 1681, um oratoriano, o padre Louis Thomassin, publica um longo trabalho em que tenta resolver o problema contra o qual se chocam todos os intelectuais do século XVII: como apresentar de forma aceitável, a partir das recomendações do Concílio de Trento, um ensinamento pagão num país de tradição cristã?¹⁸ O padre Thomassin mostra que os mais diversos modos de pensar são uma representação dessa verdade total que é a Revelação, e a tarefa do erudito é justamente a de fixar o grau em que os escritos antigos conheceram esse verdadeiro universal.

Uma vez estabelecida a filiação romano-cristã, o que se enuncia no código antigo achará mais facilmente seu equivalente no da cristandade. Por exemplo, a deificação do monarca no sistema mitistórico terá seu equivalente cristão: o rei é elevado ao mais alto grau da hierarquia dos seres compatível com a coerência do código religioso. Se não é o próprio Deus, representa ao menos sua imagem fiel. Essa quase-deificação do príncipe é estabelecida primeiramente no código antigo, sendo em seguida transmitida, depois de ordenada, ao da cristandade. Uma tal tradução dos valores e das imagens não foi imediatamente possível. Foi necessária toda a força de convicção do Estado para que o clero aprovasse tais propósitos sob Luís XIII e que os tivesse reproduzido espontaneamente sob Luís XIV. O conjunto de ritos religiosos da sacração, que ganham cada vez mais importância a expensas das marcas feudais da cerimônia, visa tornar tangível a divindade do príncipe: a santa ampola, as flores-de-lis, o dom de taumaturgia são postos em primeiro plano. O ritual da catedral de Reims é fixado. Cada detalhe é justificado por uma pseudo-origem que se faz remontar a Clóvis. Sob Luís XIV, a essência sobre-humana do príncipe ‘imagem

¹⁸ Louis Thomassin, *La méthode d'étudier les lettres humaines*, Paris, 1681-82, 3 vol.

de Deus' passa ao estado de lugar-comum. Com tal apadrinhamento, o poder monárquico já não pode ser posto em causa, uma vez que o rei depende diretamente de Deus. Bossuet justamente escreve: "O trono real não é o trono de um homem, mas o trono do próprio Deus." Essa propaganda intensifica-se após a revogação do Editto de Nantes, onde o clero acaba por sancionar tudo o que vem do Estado, e até a deificação do príncipe, realizada de início no campo semântico da romanidade. Por se manifestarem resistências a essas práticas, teóricos como o padre Ménestrier desejam justificar "o misto de fábula e de poesia com as aplicações tiradas das coisas santas, que parecem fazer uma mistura monstruosa a gosto de certas pessoas".¹⁹ Apoiando-se na autoridade de São Paulo, de Tertuliano, de Clemente de Alexandria, de São Pedro Damiano e de alguns outros, o erudito jesuíta lionês demonstra que, apesar das interdições do Concílio de Trento, tais práticas são perfeitamente lícitas. A Igreja sempre deu o exemplo, ele relembra, aplicando aos príncipes o que primitivamente foi dito de Jesus Cristo.

O PALÁCIO DO SOL

A deificação mitistórica do monarca realiza-se à época de grandes espetáculos, entradas, balés, certames, festas da corte. A imagem solar de Luís XIV encontra-se multiplicada nos 12 primeiros anos de seu reinado. É difundida na pintura, na gravura, na escultura e na medalha. Em seguida será fixada em Versalhes. Todas as artes que a concretizam serão utilizadas na construção do castelo. Os sinais espalhados do espetáculo lá serão concentrados para reproduzir a imagem do Rei-Sol. O espaço do jardim se achará ordenado a partir da lenda de Apolo. Outrora efêmera, essa imagem monárquica se fixará de modo permanente na pedra. Apolo e as personagens ligadas à sua história formarão o esqueleto petrificado em torno do qual o castelo e o parque adquirirão vida. No início da década de 1660, os intelectuais do clã Colbert, Claude e Charles Perrault, Le Vau, Le Brun, Félibien e Le Nôtre, elaboram um plano do que deveria ser a nova morada real. Trata-se de construir o palácio do Sol tal como Ovídio o descreve no canto II das *Metamorfoses*.²⁰

¹⁹ C.-F. Ménestrier, *Décorations faites dans la ville de Grenoble*, Grenoble, A. Frémon, 1701, p. 19.

²⁰ Edouard Guillou, *Le palais du Soleil*, Plon, 1963.

Se nos transportamos para o plano esquemático da página seguinte, constata-se que o parque se desenvolve em torno de dois eixos principais: o eixo leste-oeste, consagrado ao tema do Fogo (o Sol) e o eixo norte-sul, consagrado ao da Água. Em cada um dos eixos, diversos conjuntos de estátuas, geralmente agrupadas numa fonte, ilustram o tema principal, aproveitando as lendas coligidas por Ovídio. Mas a unidade de Versalhes não é o reflexo das *Metamorfoses*. O discurso que organiza o castelo e os jardins deve ser procurado no presente mitológico e não numa obra literária do passado: a segunda é somente o suporte do primeiro. As *Metamorfoses* encontram-se fragmentadas em *imagines* autônomas e só formam uma unidade organizando-se no corpo do rei. As estátuas áticas que ornavam atigamente a corte de mármore simbolizavam os ofícios a serviço da comida do rei, da taça do rei, da saquitaria, da frutaria e ‘outros ofícios de Sua Majestade’. No parque, os pedaços soltos do saber clássico são recompostos de modo que evoquem a história de Apolo-Luís XIV. Esse discurso é construído como uma peça clássica, segundo os preceitos da retórica. A violência dos elementos naturais é domada para dar ao parque um aspecto majestoso.²¹ A natureza segue a tendência da linguagem da época, multiplica as figuras de estilo: um grupo cerrado de árvores transforma-se em labirinto (metáfora); um bosqueito evoca uma floresta inteira, sendo aqui a parte tomada pelo todo (metonímia). Da *inventio* à *actio*, as regras da retórica são aplicadas pelos criadores de Versalhes: após inventários das personagens da lenda de Apolo (*inventio*), elas são ordenadas num conjunto (*dispositio*), valorizadas em função do espaço do jardim (*elocutio*) e traduzidas por imagens expressivas (*pronunciatio*). O jardim se decifra como uma obra de arte: texto literário e texto “natural” são duas maneiras diferentes de manter um mesmo discurso.

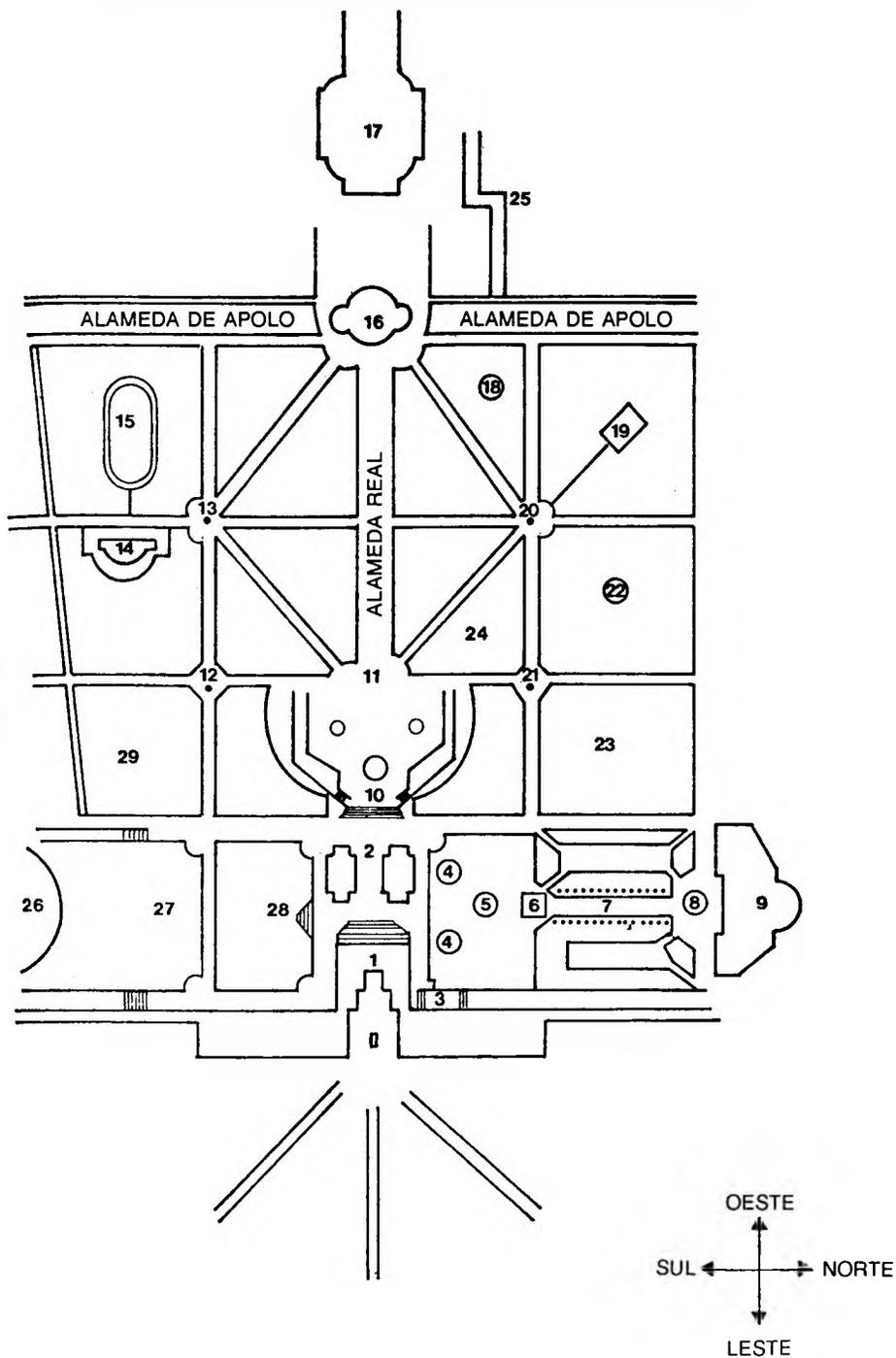
O eixo leste-oeste, o do percurso aparente do sol, é consagrado à ilustração da lenda apolínea. O antigo rondó dos cisnes (ponto 16 do plano) é modificado para que evoque o alvorecer. Concretizando uma idéia de Le Brun, Tuby aí coloca em 1670 o grupo do carro do Sol, escultura de chumbo dourado, irradiante nos dias claros. Se uma extremidade da alameda real exprime a aurora, a outra representa o pôr-do-sol: em sentido oposto ao carro de Apolo encontrava-se outrora a

²¹ Pode-se comparar esse abrandamento ao ‘efeito de surdina’ que Léo Spitzer outrora analisara no estilo de Racine. Texto retomado em *Études de style*, Gallimard, 1981, Col. Tel.

LEGENDA

1. Quarto do rei
2. Canteiros d'água (localização no projeto de 1674)
3. Gruta de Tétis
4. Fontes das Coroas
5. Pirâmide d'água
6. Fonte das Ninfas de Diana
7. Alameda d'água (dita alameda dos Marmousets)
8. Fonte do Dragão
9. Fonte de Netuno
10. Fonte de Latona
11. Ponto de vista de Luís XIV
12. Baco ou o Outono
13. Saturno ou o Inverno
14. Espelho d'água
15. Jardim do rei
16. Fonte de Apolo
17. Grande Canal
18. Fonte do Encélado
19. Obelisco d'água
20. Flora ou a Primavera
21. Ceres ou o Verão
22. Estrela d'água
23. Teatro d'água
24. Brejo d'água
25. Pequena Veneza (aldeia dos gondoleiros)
26. Fonte dos Suíços
27. Laranjal
28. Canteiros do Sul
29. Labirinto de Versalhes

MAPA ESQUEMÁTICO DOS JARDINS DE VERSALHES



gruta de Tétis (ponto 3), lugar mítico onde o astro luminoso, segundo a tradição, repousava toda noite. A gruta encostava no quarto do rei (ponto 1), criando entre os dois um elo de contigüidade que transformava, por metonímia, o rei Luís XIV em Sol. Essa justaposição metonímica acha-se no título 'Rei-Sol' que cria um sintagma significativo não somente no nível da lógica das palavras mas também no da forma. Um terceiro elemento do eixo leste-oeste serve de ponto de fixação aos mitos solares, a fonte de Latona (ponto 10). No projeto inicial de Le Brun, tal como descrito por Nivelon, o primeiro pintor teria desejado exprimir numa única representação as personagens da lenda de Apolo. Além de Latona, mãe do deus, que transforma em rãs os camponeses da Lícia, Le Brun queria instalar na parede de sustentação da fonte a figura do dragão morto por Apolo, e as de Cibele, de Juno, de Netuno e de Saturno.

O eixo norte-sul é ordenado em torno do tema da água, a gruta de Tétis, metade fogo metade água, assegurando a junção entre os dois eixos. O primeiro ponto de ilustração é a fonte dos Suíços (ponto 26); vêm em seguida a fonte do Laranjal (ponto 27), o canteiro do Sul (ponto 28) e os do centro (ponto 2). As duplas fontes das Coroas (ponto 4), obra de Tuby e Le Hongre, mostram dois tritões e duas sereias que, nadando, sustentam uma coroa real. Em seguida passa-se à pirâmide d'água (ponto 5), à fonte das Ninfas de Diana, irmã gêmea de Apolo (ponto 6), depois à alameda d'água ou alameda dos Marmousets (ponto 7). Em seguida vem a fonte do Dragão (ponto 8), monstro vencido por Apolo, símbolo das vitórias do rei. Finalmente a alameda norte-sul se fecha sobre a fonte de Netuno (ponto 9), homenagem prestada ao deus do mar, protetor de Latona e de seus dois filhos. A gruta de Tétis (ponto 3) apresenta-se como o coração do jardim, da mesma forma que o quarto do rei está no coração do castelo. Encontra-se concentrado nesse local o máximo de signos de poder;²² é o lugar onde, a partir dos elementos contrários (Água e Fogo), o Apolo real inventa a Harmonia universal. A alegoria é transparente: a monarquia que pôs fim a guerras civis e estrangeiras pretende assegurar a ordem do mundo. O mito da Harmonia lhe serve para exprimir a impressão de apaziguamento que se apossou dos homens no momento da tomada do poder por Luís XIV, ao mesmo tempo que contém a promessa de outras conquistas. Também permite dissimular a desordem gerada pelo próprio

²² André Félibien, *Description de la grotte de Versailles*, Paris, 1672.

Estado. Mais que afirmar sua dinâmica, os intelectuais apresentam o reinado de Luís XIV como o triunfo de uma razão e de uma ordem que prevaleceram desde tempos imemoriais, e de que o príncipe teria reencontrado o segredo.

Essa harmonia universal dos seres e das coisas, Le Brun imagina traduzi-la nos jardins de Versalhes em 1674. Claude Nivelon relata que o primeiro pintor preparou o “desenho de um canteiro chamado água”. Situado no ponto 2 do plano visava apresentar “toda a massa ou construção universal”.²³ Os elementos alegóricos dispostos no parque, sobre as fachadas e nas salas do castelo, teriam encontrado sua correspondência nesse conjunto, como num espelho gigante onde a totalidade dos signos teria vindo refletir-se. Os quatro elementos deviam estar situados nos ângulos do canteiro, simbolizados pelos quatro raptos, o de Réia por Saturno (a Terra), de Dóris por Bóreas (o Ar), de Coronis por Netuno (a Água), de Prosérpina por Plutão (o Fogo). Essas figuras teriam sido completadas por 24 (6x4) estátuas de mármore, alegorias dos quatro elementos simples, das quatro estações, das quatro partes do dia, das quatro partes do mundo, dos poemas e dos temperamentos do homem. No meio da grande fonte, sobre uma montanha semelhante à da fonte Saint-Gervais realizada para a entrada de 1660, ter-se-ia visto Apolo reinando no meio de suas musas, assim como o cavalo Pégaso fazendo jorrar a fonte Hipocrene. Esse enorme projeto, unindo o tema solar ao da água, foi aceito pelo superintendente das construções mas jamais completamente realizado. Nivelon, e todos os outros depois dele, invoca razões estéticas para justificar a suspensão dos trabalhos: esse conjunto teria aniquilado o resto das decorações de Versalhes. Certamente, mas Le Brun, que era o mestre-de-obras, só percebeu isso no fim? Pode-se perguntar se o argumento estético não é um pretexto quando se nota que a decisão intervém no momento da ruptura ideológica que atravessa o reinado de Luís XIV. Após haver ilustrado durante os primeiros anos a imagem do rei, o código da Antiguidade é abandonado no espaço de dez anos em proveito de uma ilustração mais francesa. Nesse momento, a mitistória está prestes a desarticular-se como categoria central do pensamento político do Antigo Regime. De sua fragmentação poderão sair as categorias tornadas autônomas da história, da religião, da economia e da arte.

²³ Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun*, Ms BN, F. Fr., 12987. Citado por Alfred Marie, *Naissance de Versailles*, Paris, 1968, pp. 160-1.

OS PRAZERES DA ILHA ENCANTADA

A ILHA DE ALCINA

A través dos temas das festas de Versalhes de 1664 e 1668, o jovem Luís XIV é convidado a completar sua imagem, a assumir totalmente a aura monárquica. Submete-se na ficção a múltiplas provas que o transformarão em soberano perfeito. A nobreza também é convidada a passar pela prova de fogo que a transformará numa corte. Essa dupla mutação realiza-se por ocasião das grandes festas que marcam os dez primeiros anos do reinado. Em 7 de maio de 1664 e nos dias seguintes realiza-se em Versalhes a festa conhecida com o nome de *Prazeres da ilha encantada*, organizada pelo conde de Saint-Aignan, favorito do rei. Retomando uma idéia já explorada, Saint-Aignan vai descobrir no *Orlando furioso* a aventura de Ruggero e de seus companheiros de armas, prisioneiros dos encantos da mágica Alcina. Acrescenta algumas alusões antigas: o Século de Ouro, nos maldosos versos do presidente de Périgny, vem arengar os convidados; pela voz da senhorita Molière, depois de ter anunciado seu triunfo sobre o Século de Ferro, convida os espectadores a prestar homenagem ao soberano. Em seqüência, Apolo enuncia algumas trivialidades da nova corte e confirma a filiação da Antiguidade clássica à França de Luís XIV. Prediz o advento do *Imperium*, mais próximo pela união recente das duas grandes potências européias. Após o fracasso da Fronda, a literatura ganha um novo lugar na corte. Não constitui mais um eco nos livros das proezas feudais e é a fonte em que os senhores se inspiram para representar pseudoproeças que não têm possibilidade de efetuar fora do teatro. Convidando-os, o monarca os introduz no universo da ilusão.

Apesar da aparência tradicional, os *Prazeres* constituem uma novidade. Para o poder, são uma ocasião de concretizar o mito da Idade de Ouro. Permitem reunir numa única vez o conjunto dos signos da mitistória, mostrando-os através de uma encenação grandiosa. Três anos após as festas de Vaux, quando termina o processo de Foucquet, Luís XIV oferece ao humilhado superintendente outra festa, mais suntuosa, à qual ninguém terá jamais a coragem de responder. A cerimônia festiva, além de ser para o rei uma ocasião de confirmar seu superpoder, tornará manifesto o funcionamento ofuscante da máquina de Estado, ao menos como devem crer os espectadores. Através do episódio do *Orlando furioso*, o governo monárquico apresenta-se como exercício mágico. Exige o delicado manejo de forças simultaneamente boas e más, que ultrapassam o entendimento dos simples mortais. Daí a necessidade de se fiar nos que dominam os arcanos do poder e a obrigação de neles acreditar. A magia de Versalhes manifesta-se até no cenário, a que André Félibien se refere dizendo que “enfeitiça de todas as maneiras”. É no primeiro sentido da palavra que se deve entender a expressão: ‘Versalhes é o lugar de onde o poder lança seus encantos.’

Essas festas apresentam, num curto lapso de tempo, uma reunião de todos os ‘prazeres’ acessíveis no século XVII.¹ Alguns divertimentos parecem remontar à Idade Média (o torneio), outros são invenção recente (a comédia-balé). Enquanto alguns excitam os sentidos e o espírito, outros exercitam mais o corpo. Trata-se de uma antologia dos prazeres lícitos propostos ao homem da corte. Essa acumulação, longe de ser uma sucessão de pequenos gozos, visa por seu próprio exagero tornar-se totalidade. Quer-se oferecer aos quase seiscentos convidados cuidadosamente selecionados a impressão de um prazer único, inacessível sem a ajuda do Estado, e que contrasta com o ritmo cotidiano da existência. Os ritos feudais foram afastados pela ação da monarquia. Ela recupera-os em seguida como signos festivos que aglomera numa totalidade concreta. Não se trata, portanto, nem de um retorno aos costumes antigos nem de uma devassidão sem freio que manifestaria transgressão aos valores econômicos burgueses. Há certamente profusão de mercadorias, mas estas são dilapidadas sob o olho organizador do poder, e a devassidão não se transfere dos objetos materiais aos indivíduos. Estes não abandonam jamais a aparência séria que os

¹ Pierre Francastel, ‘Versailles et l’architecture urbaine au XVII^e’, *Annales ESC*, X, 1955, pp. 465-79.

caracteriza. Longe de serem uma ocasião de transgredir os papéis sociais, essas festas confirmam-nos solenemente, dotando-os de um alicerce no espetáculo. Os cortesãos preparam esses divertimentos com o mesmo zelo que um encontro diplomático. Em um e em outro caso, tudo o que é exposto se transforma em signo de poder. O rei tenta assim conceder-se o monopólio festivo, manda vir a Versalhes uma tal “infinidade de pessoas necessárias à dança e à comédia... que parecia um pequeno exército”.² Encomenda a Vigarani e seus filhos o cenário mais suntuoso que se possa imaginar. Para coordenar o exército do prazer real e unir os diversos pedaços que formam os ingredientes da festa, encarrega Saint-Aignan de burilar um discurso que realizará a unidade. Como no caso do certame, constata-se aqui que os elementos feudais se encontram encaixados no discurso burguês e organizados como os diferentes atos de uma peça. A necessidade da unidade, as ligações entre as partes, o apagamento de cada uma em proveito da harmonia geral, são outras tantas regras que provêm da retórica.

O tema ordenador das festas é exposto no momento do desfile que lhes marca a abertura. No dia 7 de maio, na alameda central do jardim, aparecem *images* numa procissão que se parece tanto com a entrada solene quanto com a parada dos artistas. Luís XIV, fantasiado à grega, acha-se no centro do cortejo. Sua indumentária não o afasta de um papel de que não pode sair. Ao contrário, a máscara empresta à pessoa real uma dimensão mitológica que Luís XIV ainda não atingiu através de seus esforços. É uma prefiguração do que o rei é convidado a tornar-se, a *imago* do soberano perfeito. A máscara nessa ocasião alcança sua função primeira, que é acentuar, marcar e não mascarar, pôr em plena luz aquele que veste o disfarce. O traje de pedrarias torna visível a aura monárquica e permite ao rei assumir seus dois corpos ao mesmo tempo. É simultaneamente o sinal da riqueza mercante da nação (ouro, diamantes), e o traje ritual do suserano (couraça, capacete) que ostenta as insígnias de sua função. Luís XIV resolve no aparato de sua pessoa as contradições de um país dividido entre seu pólo feudal e seu pólo pré-capitalista. A função do disfarce é ao mesmo tempo tornar claro e cegar, concretizar o deslumbramento que deve produzir aquele em quem o Estado se encarna. Luís XIV aparece como o iluminante-iluminado: “Sua pessoa ofusca quem quer que o observe”, escreve o

² André Félibien, *Les plaisirs de l'île enchantée*; reed. em Molière, *Oeuvres complètes*, G. Couton (ed.), Bibl. de la Pléiade, 1971, t. I, p. 751.

presidente de Périgny.³ Após o desfile de Ruggero e seus companheiros, outras *imagines* vinculadas ao tema do *Imperium* são dadas em representação. Aparecem sucessivamente o carro do Sol cercado pelas quatro Idades, o Século de Ouro, os de Prata e Bronze, depois o Século de Ferro, símbolo das revoltas esmagadas, “representado por um guerreiro de olhar terrível”. Em torno do carro, figuras tradicionalmente associadas ao Sol, a serpente Píton, Dafne, Jacinto. Vê-se também o gigante Atlas com o globo terrestre sobre os ombros, assim como as 12 horas do dia, os 12 signos do Zodíaco, todos caracterizados segundo as normas da *Iconologie* de Ripa. Apolo e as quatro Idades apresentam aos espectadores uma narrativa em que a grandeza da monarquia francesa é mais uma vez acentuada. Terminado esse prólogo, as corridas de argola podem começar, na arena construída para essa finalidade.

Os divertimentos reiniciam-se no dia seguinte à noite, com a apresentação, em teatro instalado diante do rondó dos cisnes, de uma nova comédia-balé de Molière, *La princesse d'Elide*. Finalmente, no terceiro dia, em frente à mesma fonte onde Vigarini representou a ilha de Alcina, desenvolve-se uma representação com máquinas que coloca em cena as façanhas dos heróis de Ariosto. Esse espetáculo finaliza com um balé de entradas, em que as máquinas teatrais se misturam aos fogos de artifício, para grande assombro dos convidados. Embora as aventuras de Ruggero e seus companheiros, em princípio, se completem com o *Ballet du palais d'Alcine*, os divertimentos duram ainda diversos dias: corridas de cabeça e de argola, em que o soberano exhibe sua habilidade equestre; representações teatrais dirigidas por Molière, que triunfa como autor, comediante e chefe de companhia a serviço do rei. A companhia teatral de *monsieur* apresenta em três dias uma representação dos *Fâcheux*, outra do *Mariage forcé*, e sobretudo, no dia 12 de maio de 1664, a estréia de *Tartufo*. Bem mais que *La princesse d'Elide*, esta comédia deve ser entendida, de início, na ambiência de sua primeira representação: a irrupção do homem negro nesse meio multicolor causou escândalo. O choque provocado por *Tartufo* é em primeiro lugar de ordem visual. O extenso comentário que Félibien, contra seu hábito, lhe consagra mostra bem o efeito produzido, de tal modo

³ O que Jean Starobinski escreve sobre o herói cornelianos aplica-se tanto melhor ao monarca porque este recupera os traços do herói feudal para constituir o modelo do herói-cortesão: “Não basta ser fonte de luz, é preciso ser ao mesmo tempo o olho aberto a essa luz, acrescentar à felicidade de ofuscar aquela de ser iluminado, ver e ser visto e mandar ver tendo por único objeto a si mesmo.” ‘Sur Corneille’, *Les Temps Modernes*, novembro de 1954, p. 721.

essa peça cristalizava os problemas latentes da sociedade mundana do século XVII. Do desfile das *Imagines* às corridas de argola, do balé ao concerto, do teatro à loteria, os *Prazeres* apresentam-se como uma acumulação de divertimentos, monopolizados pela monarquia e restituídos à minoria nacional. O espetáculo, para ela, ocupa o lugar da ideologia. Tudo concorre para fazer desses poucos dias, separados do tempo e do espaço comuns, uma totalidade que engendra novos valores. Os sentidos são atingidos, a inteligência estimulada, todas as artes, pintura, escultura, literatura, música, fogos de artifício, participam da harmonia do conjunto. Pois se trata da criação de um mundo harmônico, reunindo, sob a égide da mitistória, as partes disseminadas do antigo universo fragmentado pela prática e troca mercantes.

AMBIGÜIDADE DO PRAZER

No canto VI do *Orlando furioso*, Ariosto descreve os jardins e o palácio de Alcina, lugares encantados onde uma sociedade polida se entrega ao ócio e ao hedonismo:

Creio que o Amor teve af seu incio. Só se fala de danças, de jogos e de festins. Todas as horas af são empregadas para rir e fazer amor. O pensamento que branqueia os cabelos não se aproxima do coração dos que af têm a morada. O desafortunado e a pobreza af não têm acesso. A abundância faz deles a eterna morada com a cornucópia repleta.⁴

Pode-se estabelecer um paralelo entre Versalhes e o domínio de Alcina: mesmo espaço fechado em relação ao mundo exterior, mesma sociedade ociosa que não se questiona quanto à origem de seus privilégios. Se a história de Alcina só exprimisse a realidade de Versalhes, o discurso seria redundante e a interpretação não levaria em consideração o conjunto do texto. Ora, como explica Félibien, o universo da ilha encantada é ambíguo: “O bravo Ruggero e vários outros cavalheiros foram af retidos pelos duplos encantos da beleza, ainda que de empréstimo, e do saber dessa ilusionista, e foram libertados,

⁴ Ariosto, *Orlando furioso*.

depois de muito tempo consumido nas delícias, pelo anel que destruíra os encantamentos”⁵.

A festa de 1664 organiza-se em torno de um duplo tema, a busca do prazer e a necessidade de sua superação. Se Ruggero, cujo papel é desempenhado por Luís XIV, leva até o fim sua procura do prazer, o rei da França está liberado dessa tentação pela interpretação do herói de Ariosto. No universo fictício, ou seja, no mundo parcialmente autônomo da literatura, ele vive uma das possibilidades que se lhe oferece por exceção porque é rei. Se realizasse até o fim a procura do prazer de Ruggero, sua loucura poria em perigo o conjunto do país. Ora, se essa atitude extrema é perigosa quando o ator se identifica com o papel, na literatura ela, por certo, não traz conseqüências. O rei pode comportar-se como Ruggero, libertar-se enquanto pessoa particular das tentações que assaltam a personagem de Ariosto, porque a literatura já está separada e, assim, a busca do prazer não extravasará do universo fictício. O texto situa-se entre o corpo particular e o corpo simbólico, assegura a regulação de um ao outro. Luís XIV, assim exorciza, perigos de que Ruggero escapa por pouco. Após cada festa, os jornalistas tranqüilizam o público a respeito da eficácia dessa vacina: os divertimentos do rei ajudam-no a cumprir seu ofício. O universo literário é autônomo ao mesmo tempo que participa do conjunto da mistória: encarrega-se das significações. Todo o sentido afluí ao domínio da arte para melhor dele liberar o domínio do cotidiano, que se torna insignificante ou então insensato.

Ao mesmo tempo, o monarca adquire uma figura exemplar. Enuncia, na junção do real e do fictício, o novo lugar destinado ao prazer numa sociedade mercantilista. O prazer é ambíguo unicamente para a criatura polimorfa que é Ruggero-Luís XIV. Tornando-se durante algumas horas essa personagem, o rei vive valores contraditórios. Mistura-os em si para torná-los separados. Assume um risco solitário, o da tentação do absoluto, para dele melhor libertar os cortesãos. Assim, os novos valores que circulam no corpo simbólico e que são sua força vital encontram-se depurados no nível do corpo particular. O prazer é ambíguo porque, sob esse vocábulo, dois sistemas de valores contraditórios encontram-se: de um lado, o mundo feudal, para o qual o absoluto constitui uma dimensão intrínseca (quando ele se molda por uma ética cristã, alcança a santidade; quando se traduz por uma irrefreável busca do prazer, gera criminosos como Gilles de Rais); de ou-

⁵ Félibien, *Les plaisirs...*, p. 752.

tro lado, o mundo mercante, para o qual o absoluto, na religião ou no hedonismo, representa sempre um risco. Se a admissão de equivalência constitui a característica principal desse universo, nada mais pode ser absoluto. A parte deve ser posta em relação com outras partes. Favorecer uma dimensão em detrimento de outra levaria à destruição do conjunto. No mundo mercante, religião ou prazer apresentam-se como atividades parciais, limitadas no tempo e no espaço. A fruição é separada do trabalho como o dia do Senhor o é dos outros dias da semana; ela encontra limite através de uma violência interior que o indivíduo impõe a si mesmo. Ao contrário, no mundo feudal, a fruição é limitada pela violência exterior que o monarca impõe aos senhores ou que estes se impõem entre si. Depois do Renascimento, o absoluto que os feudais não encontram mais nos valores cavalheirescos irá degenerar-se em vício, durante o tempo que durará o Antigo Regime: não podendo tornar-se grandes santos, alguns nobres se esforçarão para ser pelo menos grandes criminosos. Tal nos parece ser a origem de personagens, reais ou fictícias, como Don Juan ou o marquês de Sade. Ruggero é a antítese de Don Juan. Nos *Prazeres da ilha encantada*, ele deve superar seu fascínio pelo prazer absoluto e imediato para realizar sua essência de herói-cortesão. Deve sacrificar suas paixões, fazer outro uso de suas pulsões, como aquele que empresta se priva de um prazer imediato e emprega sabiamente seu haver a fim de obter benefícios a longo prazo. O modelo da economia monetária impregna o da economia libidinal, ou melhor, os dois organizam-se conjuntamente no complexo da mitistória. O herói-cortesão aprende a contar com o tempo: passa do sentimento do imediato para o da longa duração. Aprende a interiorizar, a partir da moderação de suas pulsões, o tempo linear e acumulável que será o da sociedade burguesa.

No século XVII, se o real político utiliza, para expressar-se, o corpo simbólico do rei, o real psicológico aproveita seu corpo particular. Luís XIV vive, em nome de todos, a separação do trabalho e do prazer. Uma vez neutralizado o perigo do absoluto no universo literário, o exemplo do rei deverá ser seguido no mundo cotidiano. Isso feito, os moralistas burgueses sancionam a separação, denunciando o ócio em nome da nova ética: o prazer é a recompensa dos que trabalharam. Permite-lhes restabelecer suas forças para melhor enfrentar uma nova semana de trabalho. Ao mesmo tempo que os vagabundos, miseráveis e outros vadios são ameaçados com o asilo, a preguiça acha-se associada a um roubo de trabalho feito ao conjunto da comunidade: “O descaso que se dá a isso”, escreve Antoine de Courtin, “é uma es-

pécie de furto ao público se se trata de pessoa pública, à família se ela sofre danos, e a particulares se deles se depende.”⁶ O prazer, uma vez sem o lastro de sua dimensão absoluta, não é totalmente condenado, encontra-se circunscrito num tempo e espaço particulares, os da festa. Ao propor ao monarca o texto graças ao qual se efetiva a depuração do prazer, os intelectuais constituem uma casta a serviço do Estado e que pode pretender rivalizar com a nobreza.

O ESPETÁCULO DA ABUNDÂNCIA⁷

Os divertimentos de 1664, assim como os que se seguiram até o ano de 1674, inscrevem-se na memória dos cortesãos como festas da abundância. A palavra retorna em cada relato que sublinha a multiplicidade de bens que cercavam a pessoa real. A criação da imagem monárquica realiza-se na produção de bens de consumo que vão torná-la manifesta: obras de arte, móveis, vestimentas, palácios reais onde se abrigarão um exército de servidores e um de cortesãos. Assim, o príncipe aparece aos olhos da nação como aquele que engendra a riqueza pelo único fato de existir. O enriquecimento dos comerciantes realiza-se em primeiro lugar a serviço do rei e de sua glória, e não somente porque os editos monárquicos facilitam o transporte das mercadorias ou protegem as manufaturas. No nível do espetáculo, constata-se a impossibilidade de declarar imediatamente, isto é, sem mediação, a riqueza mercantil. No relato que faz dos *Prazeres da ilha encantada*, Félibien nunca deixa de evocar as refeições. Escreve a respeito do festim oferecido na primeira noite no parque de Versalhes: “A suntuosidade dessa colação excedia tudo o que a seu respeito se poderia escrever.” A abundância não é somente a da alimentação mas também a da água, essa água tão dificilmente levada a Versalhes pela máquina de Marly ou mais tarde pelo aqueduto de Maintenon. A água corrente é tão importante no Antigo Regime que cada príncipe tem de deixar seu nome associado a uma fonte. O exemplo de Roma fascina a tal ponto que Luís XIV transformará Versalhes, contra a natureza do lugar que não se prestava a esse fim, num parque com múltiplos espelhos

⁶ Antoine de Courtin, *Traité de la paresse*, Paris, 1673, p. 139.

⁷ As informações deste parágrafo foram utilizadas para um artigo: ‘Le spectacle de l’abondance’, *L’Esprit créateur*, vol. XIX, n° 3, 1981, pp. 26-34.

d'água. Esse elemento, que forma a unidade do eixo norte-sul do jardim, é o motivo da festa de 18 de julho de 1668. O relato oficial indica que o rei “decidiu que os divertimentos com as águas recentemente trazidas por um alto custo iriam ser o principal interesse”.⁸ Há na corte um excedente de água dilapidada em espetáculo, que contrasta com a falta registrada nas cidades do reino. No século XVII, esse elemento indispensável à vida é bem relativamente raro. Paga-se para obtê-lo, e a água nem sempre é potável. Da oposição entre raridade no reino e superabundância na corte nasce o mito da supremacia do rei: somente o príncipe pode permitir-se tais despesas de prestígio.

Durante as festas, Versalhes igualmente oferece aos privilegiados uma superabundância de pratos, ao passo que a carência alimentar, para não se falar da fome que periodicamente dizima as aldeias, é o destino cotidiano de parte dos vinte milhões de franceses. Todos os observadores estrangeiros concordam com esse fato: o camponês francês é mais malnutrido que seu homólogo holandês.⁹ Na corte, ao contrário, não é a escassez que domina, e a descrição dos serviços de mesa do rei parece ainda hoje inacreditável. Ora, o príncipe regala durante as festas uma minoria de pessoas que são habitualmente bem-nutridas e para as quais a preocupação alimentar não constitui ocupação ansiosa e cotidiana. Os diversos pratos são apresentados além da fome e excedem sua finalidade fisiológica para desempenhar plenamente sua função simbólica. Feitas menos para serem consumidas que para serem expostas, essas comidas oferecidas como representação, graças à cobertura de glaze que as reveste e que as torna semelhantes aos alimentos pintados nas naturezas-mortas, exprimem então a capacidade do monarca para transformar tudo em signos. Alimentar-se nunca é um puro ato natural. Encontra-se inscrito no interior de uma cultura e modelado por ritos e crenças que lhe concedem cada vez um sentido específico. Em

⁸ Citado por Pierre de Nolhac, 'Les premières fêtes de Versailles', *Revue de Paris*, 15 de abril de 1899, t. II, p. 852.

⁹ A descrição que William Temple faz da situação continental corrobora a que foi feita um século antes por Maquiavel: “Eu diria mesmo do estado em que se encontra o povo da França que ele é miserável, como se diz comumente, não fora o fato de que não existe condição a que esta palavra de fato convenha senão a que se acredite efetivamente miserável. Pois se na França o camponês limita seus desejos a ter pão e algumas cebolas para viver, que se contente com estar vestido de pano grosseiro e de calçar tamanhos, e que não fique zangado por trabalhar toda a semana, contanto que aos domingos possa divertir-se um pouco, brincar e jogar: ele pode viver, parece-me, tão bem quanto o camponês da Holanda, que dispõe, às vezes, de conforto e repouso.” *Considérations générales sur l'état et les intérêts de l'empire* (1671), em *Oeuvres mêlées de W. Temple*, Utrecht, 1693, p. 36.

Versalhes, a função simbólica da refeição constitui quase inteiramente sua finalidade, já que toda natureza está aí retrabalhada segundo os princípios da retórica, para integrar-se à ordenação geral do espetáculo.

No momento dos *Prazeres*, a apresentação das comidas participa do conjunto da festa. Os criados não podem arrumar as mesas usando libré, pois esta revela um trabalho, isto é, um nível da realidade indizível. É sob a vestimenta das quatro estações que realizam sua tarefa. Quando chega a carne, são Pã e Diana que estão em cena, com um realismo que nem o teatro nem a pintura podem permitir. Os agentes do trabalho fundem-se na totalidade mitistórica. O poder os obriga a dissimular seus esforços sob uma gesticulação harmoniosa que associa o trabalho pesado à obra de arte. Alguns criados são constrangidos a dançar, outros devem deslocar-se em cadência, ora com leve andar, ora com passo pesado, de acordo com a estação que representam. Outros finalmente guardam a imobilidade das estátuas, pois são transformados em cariátides. De fato, a colação de Sua Majestade é iluminada por “duzentas tochas de cera branca, sustentadas pelo mesmo número de pessoas mascaradas”.¹⁰ A apresentação da alimentação evoca bem mais do que pratos a degustar. O comer transforma-se em exercício cultural cujo poder significante é tão mais forte quanto o ato se acha distanciado de sua finalidade primeira. Assim, por ocasião da festa de 18 de julho de 1668, uma colação é oferecida num pequeno bosque do parque. Os pratos, geléias, pastas de amêndoa, são dissimulados aos olhos e, no entanto, colocados em plena luz. Os cozinheiros do rei transformaram-nos em figuras de estilo: são mesas ou castelos em miniatura, feitos de açúcar e confeitos. O prazer está então menos no fato de sociar que no de decifrar tal texto. Diferentemente da literatura, a retórica culinária é efêmera. Participa, assim, dos antigos valores feudais em que o visual prevalece sobre o escrito, e o provisório sobre o permanente. Os nobres apressam-se a destruir tal discurso para que os burgueses distantes da corte não possam reproduzi-lo:

Depois de Suas Majestades terem estado durante algum tempo nesse local tão encantador, o rei abandonou as mesas à pilhagem por parte das pessoas que se seguiam. E a destruição de um arranjo tão belo serviu ainda de divertimento agradável a toda a corte, pelo ardor e confusão daqueles que demoliam esses castelos de maçapão e essas montanhas de geléia.¹¹

¹⁰ Félibien, *Les plaisirs...*, p. 763.

¹¹ A. Félibien, *Relation de La fête de Versailles du 18 juillet 1668*, Paris, P. Le Petit, 1668, p. 9.

A elite convidada a Versalhes partilha assim o segredo de Estado, mas é apenas o rei que dilapida as riquezas produzidas para seu próprio gozo. Se as oferece a seus hóspedes, é que tira delas um acréscimo de poder. De fato, o monarca não efetua a destruição ostentatória dos bens de consumo senão utilizando a nobreza como intermediária. A festa aprofunda uma separação entre aqueles para os quais o comer constitui necessidade urgente e aqueles para os quais o excedente de alimentação é convertido em discurso, mas o que estes últimos não vêem é que se transformam eles mesmos, de modo diferente dos serviços, em signos do poder do príncipe.

MERCADORIAS E SEMIÓFOROS

A festa contrasta com o ritmo da vida comum da corte, pela abundância dos produtos que nela se consome em alguns dias. Os bens circulam numa velocidade extrema. Parecem renovar-se fora de todo processo econômico, 'por encanto'. Prazeres se sucedem sem que nenhum trabalho intervenha entre eles. Tudo passa pela mediação do príncipe: ele suscita simultaneamente a criação dos objetos e sua redistribuição aos que o rodeiam. Durante a festa são concentrados num mesmo local todos os produtos que a técnica e o comércio permitem obter à época: vestimentas de luxo, objetos de arte da Itália ou da França, flores da Holanda, especiarias da América ou do Oriente, porcelanas da China, madeira e metais preciosos da África ou da América do Sul. Entretanto, quaisquer que sejam suas origens, esses objetos não aparecem como mercadorias. Não são nem concebidos nem utilizados como produtos da economia. O embasamento técnico que os fez nascer, seja aquele de tradições artesanais ou das primeiras máquinas industriais, é indizível. Mesmo colocada em primeiro plano, a técnica não é concebida fora do espetáculo. Durante os *Prazeres da ilha encantada*, põe-se a serviço da ilusão e aparece como 'magia', ou seja, como dependente de um universo infra-racional. Assim, Pã e Diana chegam sobre uma máquina que provoca espanto, porque o artifício técnico que permite a Diana sustentar-se no ar não é compreendido pelos espectadores. Se a infra-estrutura permanece concebida no conjunto mitistórico, o mesmo acontece com as mercadorias cujo duplo valor, de uso e troca, encontra-se sustado em benefício de outra coisa. O valor de uso dos objetos

é cristalizado aquém da economia. Ou ele é interditado (os objetos não são consumidos mas apenas olhados), ou desviado de sua finalidade para transformar-se em discurso. Os doces do rei são expressão da retórica e não têm como fim satisfazer uma necessidade alimentar. Isso só aparece a partir do momento em que a necessidade fisiológica elementar a que a mercadoria corresponde já foi satisfeita. Em outras palavras, a congelação do valor de uso, que permite a mutação dos objetos em semióforos, somente se realiza em Versalhes porque a festa se dirige a indivíduos saciados. Além da fome, a alimentação adquire valor diferencial de signo. O valor de troca também permanece aquém da economia. A circulação dos objetos não é mediada pelo dinheiro. Quando são expostos, não são objeto de nenhuma troca. Quando são dados pelo príncipe, aparentemente não têm contrapartida. Até o ouro não se apresenta como o equivalente abstrato das mercadorias, mas como objeto absoluto. Conserva sua forma elementar de enfeite ou de objeto de arte. Na medida em que é concretização da mitistória, a festa da corte torna indizíveis as leis reais da produção e da troca. Os objetos são congelados no discurso mitistórico e alcançam existência infra-econômica.

Se a troca não assume a forma mercante, possui, no entanto, apenas as aparências do regime feudal. De fato, a troca feudal praticava-se sob o modo doação/contradoação. Mediada pela palavra de honra, acarretava ao mesmo tempo a união dos parceiros e uma certa igualdade entre eles. Na corte, se o rei dá, não se lhe retribui. Desde o castigo de Foucquet, ninguém se atreveria a tratar o príncipe de igual para igual. Não existe nenhuma atividade agonística entre ele e seus súditos, mas submissão destes ao poder daquele. La Fontaine ou Félibien fazem a observação: Versalhes é feito para o rei; ao acolher os cortesãos, ele sacrifica prazeres particulares. E os comentadores insistem sobre o alcance do sacrifício monárquico. O rei sacrifica-se no nível de seu corpo particular para melhor funcionamento do corpo simbólico. Ao aceitar a doação irreversível do príncipe, os cortesãos contraem uma dívida em relação ao Estado. Tornam-se devedores do poder, sem esperança de libertarem jamais. Com efeito, o sacrifício do príncipe é simultaneamente primeiro e exemplar. Assume forma ostentatória, produz-se no nível do real festivo (o rei sacrifica seus prazeres menores), e reproduz-se no da ficção literária (Ruggero sacrifica suas paixões para transformar-se em herói). Os cortesãos são ludibriados pelo espetáculo do pseudo-sacrifício de Ruggero-Luís XIV. Acham-se presos entre a necessidade de se liberarem da dívida e da

impossibilidade de devolverem no mesmo nível. Por mais que façam a partir daí a serviço do príncipe, jamais estarão quites. Sacrificarão sua liberdade indo fazer a corte, e talvez até a vida nos campos de batalha. Mas a multiplicidade dos pequenos sacrifícios cotidianos não se acumula num universo que parece funcionar fora das leis da economia. O poder do príncipe sobre a nobreza lhe advém primeiramente dessa doação que faz, doação exemplar que nenhuma contradoação virá abolir, salvo o sacrifício total de si mesma. Assim, o rei domina os cortesãos até a morte.

Os objetos e os produtos reunidos em Versalhes não são mercadorias, não possuem nem a liberdade de circulação nem a capacidade de serem destruídos para serem substituídos por produtos idênticos. Sobretudo, os objetos não são separados uns dos outros: participam todos do conjunto mitistórico. Constituem as peças soltas do corpo do rei, tornando-o visível e tangível. Cada objeto criado, não importa sua função, é marcado com o número do príncipe, desde os apetrechos de cozinha até as banheiras e maçanetas de portas. É a totalidade que faz sentido, não os objetos separados uns dos outros. Formam uma coleção,¹² e esta é portadora de significado. Quando o rei dá a alguém uma espada de luxo, um cofrezinho, um medalhão com o seu retrato ou um anel com seu número, o objeto não se torna uma peça separada do conjunto. Longe de tornar-se autônomo pela doação, e liberado de seu sentido, ele marca a ligação do donatário ao corpo simbólico. Como outrora os objetos do culto, os objetos do rei participam do mistério do poder. Possuem valor utilitário no nível do corpo particular e função de significação no do corpo simbólico. Se são efeitos quase sempre de matéria preciosa (ouro, prata, pedrarias), é que têm duas funções; contrariamente aos objetos das outras pessoas, os do monarca não devem desaparecer na utilização de seu valor de uso. Permanecem intactos para conservar a constância do sentido. Fora da utilização cotidiana, eles são expostos. A festa, seja entrada real ou divertimento da corte, é ocasião excepcional para exibí-los. O corpo particular é então sacrificado em benefício do corpo simbólico: comendo na louça do rei, os nobres tornam-se, por contágio, eles mesmos intocáveis. Como a igreja na Idade Média, o castelo monárquico é o lugar onde se engendra toda a significação. Literalmente, a vida fora da corte torna-se insignificante: na província, o contato direto com os objetos do rei é impossível.

¹² Krzysztof Pomian, 'Entre l'invisible et le visible: la collection', *Libre*, n.º 3, Payot, 1978, pp. 3-56.

No limiar da sociedade industrial, a ruptura encontra-se menos entre os seres e as coisas que no âmago destas e daqueles. Os indivíduos e os objetos da nação participam de um mesmo modo de existência, e este é radicalmente diferente do povo. A nação define-se como pertence do corpo do rei. Tem acesso aos objetos do monarca, contempla-os e consome-os ritualmente. Esses objetos inanimados possuem alma porque têm significação. Seu uso não é livre. Se não é totalmente proibido, ao menos é regulamentado e aparenta um rito. Os objetos do rei são religiosos no primeiro sentido da palavra, *religare*, religar, porque permitem aos membros da nação comungarem no mesmo imaginário mitistórico. Concretizando o ser nacional, eles aparecem no espetáculo em pé de igualdade com os indivíduos. São vistos no decurso das festas, nas pinturas, gravuras e tapeçarias. O fascínio visual que produzem estende-se no escrito. São tanto objetos de inventário como de literatura. Em oposição, as pessoas e os objetos do povo não têm um ser, apenas possuem um haver. As coisas são mercadorias, ou logo se tornarão, produzidas no universo artesanal ou nas manufaturas, e possuindo vida econômica. Elas são múltiplas, enquanto os objetos do rei são únicos. Desaparecem sem deixar traço quando se utiliza seu valor de uso. São renováveis como a mão-de-obra manufatureira. Seu valor de troca é determinado pelo tempo de trabalho nelas incorporado, ao passo que os objetos do rei, que não alcançam o valor de troca, estão 'fora de preço': o artista que os realizou recebe uma bolsa, não um salário, cujo montante depende de sua notoriedade. As mercadorias do povo são anônimas e irrepresentáveis. Não se sabe quem as fabrica. Só são vistas nos quadros de artistas marginais como os irmãos Le Nain ou Téniers, o Jovem, herdeiro dos grandes pintores flamengos. As pessoas do povo, como seus objetos, não têm acesso ao mundo da representação, exceto de maneira cômica, para fazer contraponto à nobreza. O semióforo é o inverso da mercadoria porque a arte é o inverso da economia.¹³ O primeiro concentra toda a significação mas não possui valor, a segunda possui uma utilidade e um preço, mas não tem sentido. Entretanto, a ruptura radical entre eles não pode ser percebida e enunciada senão a partir do mundo já autônomo da arte e da história.

¹³ Mario Perniola, *L'aliénation artistique*, U.G.E., col. 10-18, 1977.

A FESTA DE 18 DE JULHO DE 1668

Quatro anos após a primeira grande festa de Versalhes, Luís XIV deseja oferecer outra cujos faustos eclipsarão os dos *Prazeres*. Em 1668, uma vez que se revela diferente a conjuntura política, as características do divertimento encontram-se modificadas. A pseudo-igualdade literária entre o rei e os grandes do reino desapareceu definitivamente. Elimina-se, também, o invólucro feudal da festa, aparências que a monarquia doravante pode dispensar. O monarca acaba de obter incontestáveis sucessos, entre os quais a primeira conquista de Franche-Comté, registrada pelo tratado de Aix-la-Chapelle, assinado em 2 de maio desse ano. A história desprende-se lentamente da mitistória, deixando pouco a pouco as aparências romanas e feudais, transformadas em escórias. A imagem do rei se encontra modificada, mas nenhuma igualdade, sequer teatral, é possível entre o príncipe e seus súditos. Em 1664, o conjunto do saber antigo tinha sido sintetizado por ocasião do desfile do carro de Apolo. A harmonia literária do cosmos manifestava a do Estado, a união nacional realizava-se em torno da figura mitistórica de Apolo-Luís XIV. Em 1668, o discurso da Antiguidade já não constitui, por si só, o código geral em que a festa se formaliza. Encontram-se nele fragmentos disseminados aqui e acolá, a figura de Pã na sala de degustação, a de Baco no Teatro, as quatro estações e as quatro partes do dia na sala do festim. Observam-se também as estátuas da Paz e da Vitória, Pégaso, Apolo e suas musas, Arion, Pomona e Flora, Orfeu e algumas ninfas. É pouco, comparado à sobrecarga alegórica que era habitual. Após seus primeiros êxitos militares, amplamente exaltados pela propaganda, Luís XIV pode pretender rivalizar com os deuses da Antiguidade. Uma segunda mudança introduz-se entre 1664 e 1668. Em 18 de julho, os convidados do rei pertencem a todas as ordens da sociedade, alargando a nação além do círculo da nobreza. Eles não se fantasiavam de cavaleiros de epopéia mas de membros luminosos do corpo do rei. Luís XIV retoma o papel de Saint-Aignan em 1664 e se cerca de colaboradores diversos: o duque de Créqui ocupa-se da comédia, o marechal de Bellefond das refeições e da ceia. Colbert supervisiona as construções e os fogos de artifício, Vigarani e seus filhos constroem as máquinas e o teatro, ao passo que Gissey e Le Vau se encarregam respectivamente da decoração da ceia e do baile. Todos os signos do poder serão concentrados não somente

num espaço restrito como em 1664, mas também no tempo: numa única noite, a nação, estupefata e mistificada, assiste às manifestações do superpoder de Luís XIV. O conjunto é concebido como uma grandiosa maquinação, uma seqüência de lances teatrais que marcam cada ato de uma representação em que os convidados se transformam em atores. Desempenham seus papéis sem saber, nos enganadores espaços organizados pelo rei maquinista. Pilham o alimento, mas ignoram que o príncipe se consagra à despesa suntuária por intermédio deles. Deslocam-se em perfeita ordem de um lugar a outro, em função das surpresas preparadas pelo encenador real. Acreditam-se livres para desfrutarem os lugares e são apenas figurantes do espetáculo monárquico. Conservou-se o plano manuscrito dos jardins de Versalhes realizado à época dessa festa.¹⁴ Mostra o percurso que devem efetuar os convidados para se dirigirem de um local a outro. Se se considera que os trabalhos tiveram início em 4 de junho, pode-se imaginar que o plano do percurso foi fixado desde o mês de maio: dois meses antes da representação, o rei conhece o futuro deslocamento de seus figurantes.

A noite de 18 de julho de 1668 é a da grande ilusão. O espetáculo é um perpétuo embuste sobre os lugares, os elementos, os seres. Os divertimentos começam por uma degustação. O que os cortesãos tomam por construções em miniatura revela-se um discurso que têm de engolir e digerir. Cevando-se de maçapão em figuras diversas, partilham um mesmo estilo culinário que reforça o estilo literário. Unem-se num gosto comum em que a cozinha se torna arte retórica e a literatura degusta-se como iguaria. Um estudo comparado do vocabulário desses dois domínios permitiria, sem dúvida, mostrar que ambos dependem de uma mesma ambição de transformar a natureza, para que seja dita e apreciada somente sob o aspecto do artifício.

A degustação transcorre fora, num recinto do jardim cuja decoração combina o bosque com a sala do castelo. Quando deixam esse local, os convidados passam sem transição de uma alameda do parque para uma sala de teatro fechada. Jogos barrocos em que as noções de dentro e fora esbatem-se para que os espaços se encaixem um no outro. Outra surpresa os espera ao se erguer o pano, pois a cena teatral lhes devolve a imagem do local que acabam de deixar. É como se, à sua revelia, tivessem abandonado o palco pela platéia e a condição de atores pela de espectadores. A história real da segunda das ordens exprime-se aqui

¹⁴ Gabinete das estampas da Biblioteca Nacional, Va-361-I.

num surpreendente resumo. Depois da representação, *George Dandin*, de Molière, os cortesãos primeiramente são convidados a um festim e em seguida a um passeio noturno pelas alamedas do parque. Aí, são introduzidos num novo cenário surgido da noite, uma sala de baile desconhecida, que lhes parece imensa. Os efeitos de água criam uma ‘perspectiva acelerada’ que visa dar a impressão de um espaço maior do que é na realidade. Após a dança, a corte sai para descobrir novos encantamentos. Henri de Gissey aproveitou o baile para iluminar totalmente o parque. Reconstituiu as estátuas graças a transparentes multicoloridos que se destacam na noite. O jardim toma então o aspecto de um labirinto cujos contornos são perceptíveis por efeito dos transparentes luminosos. Novo Teseu, o rei guia os cortesãos nesse dédalo de signos, até o centro constituído pelo castelo. Gissey recriou-o valendo-se inteiramente da mesma técnica: o palácio de pedra foi substituído por um castelo de fogo, verdadeiro palácio do Sol. Se o labirinto não dissimula nenhum minotauro, reterá, no entanto, como prisioneiros aqueles que lá entrarem. Último lance teatral, os jardins se inflamam subitamente por ação de gigantescos fogos de artifício lançados de todos os lados ao mesmo tempo. Cria-se um dia artificial e cercam-se os espectadores numa paliçada de luz. Este último espetáculo realiza a fusão flamejante da nação do corpo do rei. Traça assim o limite que separa a corte do resto do universo. Com esse batismo de fogo, os cortesãos são revelados a si mesmos: adquirem a função de satélites luminosos de um monarca ofuscante.

Para manter a nobreza em estado permanente de ‘cortesania’, Luís XIV mandará transformar o parque de Versalhes a partir dos cenários efêmeros dos grandes divertimentos de 1664, 1668 e 1674. Não é a arquitetura do castelo que inspira as decorações da festa mas, ao contrário, o espírito das festas que será inscrito no palácio e jardins, de modo a fazer de Versalhes um santuário de semióforos tão imponente quanto uma catedral medieval. Tudo se torna então sonho de pedra. O que era leve e dançante, barroco em resumo, petrifica-se e transmuta-se em arte clássica. Versalhes se tornará o espaço permanente do fechamento da nobreza após 1682. Num cenário cristalizado, esta repetirá o espetáculo que a revelou. Encenará novamente só para o rei, mecanicamente, seu nascimento cortesão de 18 de julho de 1668. Le Nôtre, Le Brun e seus colaboradores retraduzirão com material resistente as construções efêmeras das grandes cerimônias urbanas (entrada de 1660, certame de 1662) e das festas da corte: mesmas estátuas, mesmas divisas, mesmas alegorias. Vão-se reinterpretar na medida dos

jardins os elementos decorativos que passam assim da cidade para a corte. O que originalmente era destinado a todos é confiscado em proveito da minoria nacional. O arco do triunfo da porta de Saint-Antoine é dessa forma recuperado da entrada real de 1660: Tuby reconsidera em chumbo dourado o carro de Apolo, e este conjunto é instalado na ilha de Alcina em 1672. A sala de baile de 18 de julho de 1668, onde se via uma estátua da deusa Flora, cristaliza-se em saleta de jardim batizada como fonte de Flora. As estátuas efêmeras que Gissey havia iluminado serão colocadas alguns anos mais tarde na fachada aumentada do castelo. A petrificação não se realiza de uma só vez. Visa-se guardar o mais longamente possível o cenário de madeira e de tela, sendo em seguida alguns elementos passados para o chumbo dourado. Mas a fragilidade relativa desse material logo obriga sua substituição pela pedra e pelo mármore. Assim, o espírito de leveza torna-se pesado como dogma. O efêmero toma o peso do chumbo e a dureza da pedra, a festa prolonga-se como ritual religioso. O castelo é então transformado em lugar original do culto mitistórico: ao imaginário cristão deve suceder o do Estado.¹⁵

¹⁵ Se os primeiros Estados se enraízam na religião, é da lógica interna do desenvolvimento do poder estatal impedir que a sociedade tome como referência outra entidade que não ela. Durante todo tempo em que se apresenta como representante e agente de uma força divina, o poder de Estado fixa-se no desdobramento da virtualidade fundamental que carrega e que o constitui. O destino que decorre normalmente de sua habitual razão de ser, de fato, é de ele próprio alcançar uma posição de exterioridade a partir da qual possa totalmente compreender, justificar e definir a organização da sociedade.' Marcel Gauchet, 'La dette du sens et les racines de l'État', *Libre*, nº 2, Payot, 1977, pp. 39-40.

O BALÉ DE FLORA

Sete meses após a festa de 18 de julho de 1668, Luís XIV interpreta outra vez o papel de Apolo no *Balé de Flora*. À primeira entrada, o rosto, resplandecente de ouro, desce numa máquina de teatro: o Sol, que triunfou sobre os rigores do Inverno (a guerra), chama os quatro elementos. “Ordena à Terra que produza as flores, à Água que se contenha nos seus bordos e regue suavemente os campos, ao Ar que dissipe as nuvens e os maus vapores de que está carregado, e ao Fogo que se recolha à sua esfera.”¹ O *rex ex machina* aparece como o ordenador da Harmonia de uma natureza abstrata e mecanizada. Nada de muito novo em aparência, nesse balé. No entanto, detém um lugar particular na história dos divertimentos da corte, por causa de sua magnificência e porque marca uma mudança na ideologia do espetáculo. Benserade, no libreto distribuído aos espectadores, registra de passagem um fato de importância: a glória do príncipe é tão grande que a arte “não pode mais tratar desse assunto como deve”. Dito de outra maneira, a fábula antiga tornou-se inadequada para exprimir os trabalhos do rei e o funcionamento do Estado. A mitistória perde sua unidade pela eliminação de seu elemento aglutinador, a mitologia romana. Cria-se então, no interior de um reino cuja continuidade, outrora, se gostava de acentuar, uma crise cultural de múltiplos

¹ *Le ballet royal de Flore*, Paris, R. Ballard, 1669, p. 10.

aspectos. A ideologia mitistórica desfaz-se no período 1674-75, e de sua dispersão vão sair, oficialmente sancionadas pela monarquia, as grandes categorias autônomas através das quais nos interpretamos ainda hoje. Desde 1669, podem-se perceber as premissas da fragmentação no próprio interior do espetáculo monárquico.

Não é tanto a posição histórica dos grupos sociais confrontados que sofre uma mutação quanto o discurso graças ao qual eles percebem e descrevem sua situação. A condição de figurantes da nobreza da corte não é nova em 1670: o que é novo é o fato de Benserade poder exprimi-la de maneira também oficial. Os quatro elementos são interpretados pelos favoritos do rei, o conde d'Armagnac, grande escudeiro da França (o Ar), o marquês de Villeroy (o Fogo), o marquês de Rassan (a Terra) e o dançarino-músico Beauchamp (a Água). Se se tratasse de um balé comum, o poeta teria composto versos em louvor de cada dançarino, ou ao menos dos três primeiros. No entanto, dessa vez, ele somente se interessa pelo rei. Em sua copla "para os quatro elementos", mostra como cada um deles só tem utilidade em função do príncipe solar que os rege. Elegante maneira de dizer algumas verdades à nobreza, que só participa das aparências do poder na medida em que o monarca deseja. Se Benserade não é condescendente para com as ilusões da corte, mostra-se igualmente duro para consigo mesmo. À medida que a fábula antiga deixou de ser adequada para tornar manifesta a imagem do rei, os bufões literários já não ocupam o lugar que detinham desde Henrique IV. Benserade se autocensura e o diz claramente: o tom ligeiro que afeta não está mais na moda. Suplantado por Molière, escolhe o silêncio e se manterá doravante à distância das grandes manifestações da realeza, exceto por um breve retorno em 1681.

No *Balé de Flora*, Luís XIV faz sua última aparição em cena. Doravante será necessário o teatro do universo para que desempenhe suas façanhas. Assim, uma certa imagem do príncipe e do poeta desaparece no decurso da mesma representação. Durante vinte anos, Benserade foi o cronista complacente dos progressos do rei. Seguiu o nascimento, o desabrochar e a explosão da primeira imagem monárquica. Especialista em versos ligeiros, poeta do efêmero, cronista mundano que manipulava impecavelmente a alegoria e o subentendido, é homem de uma época. Depois de 1670, não podendo adaptar-se à nova ideologia, atinge seu nível de incompetência. A seriedade que a etiqueta agora exige acaba com sua carreira. Os Le Bruns, os Charles Perraults que lhe sucedem são homens de talentos múltiplos

e grandes idéias. Criaturas do poderoso Colbert, organizam racionalmente a propaganda monárquica e vão fazer uma primeira instalação oficial das grandes categorias da modernidade.

OS ANTIGOS E OS MODERNOS

Quando Benserade afirma que a fábula é impotente para exprimir as virtudes de um grande rei, retoma um tema que a conjuntura política do período 1670-80 reconduz ao primeiro plano. Aquilo que se nomeia a 'querela dos Antigos e dos Modernos' é uma longa disputa que atravessa todo o reinado de Luís XIV, com a culminância em 1667 e 1687, datas que correspondem à publicação de duas obras de Charles Perrault, primeiramente o poema *De la peinture* e em seguida, vinte anos depois, o primeiro volume do *Parallèle des Anciens et des Modernes*. A pertinência do modelo antigo é colocada pela primeira vez no conjunto mitistórico, no decurso da década de 1660. Sob uma mesma denominação, diversos fenômenos sobrepõem-se: a querela é tanto uma luta entre eruditos, em que a universidade se opõe aos adeptos do cartesianismo, quanto uma rivalidade, nos meios da pintura, entre o maneirismo italiano e a nova escola francesa que procura o efeito na unidade de expressão e no prazer dos olhos. A questão também divide os homens de letras: de um lado, os detentores de certa tradição que vêem na literatura greco-latina um modelo a imitar; em oposição, uma corrente oriunda da poesia barroca e que reclama o direito de livre criação, de acordo com a sensibilidade de seu tempo e de seu país. As facções, entretanto, estão longe de formar dois blocos monolíticos, e há quem seja pelos Antigos num terreno e que penda para os Modernos noutro.

Desde 1664, o problema aparece em sua dimensão política: Louis Le Laboureur publica sua epopéia de *Carlos Magno* com importante prefácio. A escolha do herói já é todo um programa, porquanto o grande imperador constitui um marco essencial que une a França dos Bourbons à Roma dos Césares. Dez anos mais tarde, Desmarests de Saint-Sorlin situa a exigência política no centro da querela. A fábula antiga depende da fabulação e deve ser afastada da verdade dos milagres do rei:

Com os de teu príncipe altos feitos,
Exila as falsas divindades
Que a luz só ocultam, e os efeitos,
Das mais brilhantes realidades.²

Segundo ele, a Antiguidade estaria mergulhada no mito, por oposição à Modernidade, que atingiria o nível da história. Essa fissura no campo conceitual mitistórico acarreta uma modificação ideológica: não é mais através do passado 'histórico' que se deve ilustrar a glória do rei, mas através do presente 'geográfico'. Em consequência, Colbert propõe adaptar o Louvre à ideologia moderna.³ O palácio real, longe de traduzir o espírito 'romano' da monarquia, como propõe Bernini, deveria tornar manifesta a extensão de seu império político e comercial. Em lugar de uma relação absoluta com o tempo passado, a realeza alcançaria uma relação relativa com o espaço presente. Admitiria a diversidade das línguas e das culturas representando-a na capital. Nesse projeto, o Louvre se tornaria um 'museu imaginário' expondo semióforos de todas as partes do mundo. Contíguas e traduzidas, as diferentes culturas teriam adquirido uma equivalência, chegando ao *status* de obras de arte. Teriam constituído os elementos de base do espetáculo da superioridade da França, única nação capaz de produzir tal mutação dos objetos em sinais. Mas a idéia de Colbert, muito oposta ao espírito mitistórico oficial, não teve consequência. Se Luís XV considerou, mais tarde, a possibilidade de transformar o castelo em museu, esse projeto só será concretizado com a Revolução, ou seja, no momento do triunfo da burguesia, quando as categorias da arte e da história, saídas da mitistória, tornar-se-ão o complemento uma da outra.

Optando pela 'Modernidade', a nação alarga seu horizonte intelectual para o espaço contemporâneo, ao mesmo tempo que destina um

² Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Le triomphe de Louis et de son siècle*, Paris, 1674, canto II, 7, p. 15.

³ Segundo Perrault, Colbert teria proposto a Luís XIV, "caso se fosse terminar o Louvre, não fazer à francesa todo o grande número de aposentos que ele deve conter, mas à moda de todas as nações do mundo: à italiana, à espanhola, à alemã, à turca, à persa, à maneira do mogol, à maneira da China, não somente por uma exata imitação de todos os ornamentos com que essas nações embelezam diferentemente os interiores de seus palácios; mas também por uma busca exata de todos os móveis e de todas as comodidades que lhe são peculiares, de modo que todos os estrangeiros tivessem o prazer de reencontrar de algum modo, entre nós, seu próprio país, e toda a magnificência do mundo contida em um só palácio." *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris, J.-B. Coignard, 1697, t. IV, p. 274.

novo lugar ao passado. Ela o reconsidera não mais meditando sobre a sorte dos heróis antigos, mas restituindo vida às figuras nacionais. Esse interesse pelos heróis franceses marca uma etapa intermediária em direção à concepção da história que é a nossa desde o século XIX. Com os Modernos, a relação com o passado inverte-se se ele não se libera inteiramente do conjunto mitistórico. Augusto outrora investia a figura de Luís, Clóvis ao contrário encontra-se invadido pela do Rei-Sol. O guerreiro franco somente apresenta interesse aos contemporâneos quando transformado em cavalheiro da corte, vestido com uma peruca loura, calções aparatosos e capacete de plumas. É a visão que, no mesmo momento, as tragédias representadas nos palcos parisienses popularizam. Não há ainda uma completa separação entre o passado (histórico) e o presente (político); em *Clovis ou la France chrétienne*, de que Desmarests apresenta uma versão modificada em 1673, a imagem presente de Luís XIV serve para construir a de Clóvis, procedimento que utilizam abundantemente os autores dramáticos: “Como tentei dar ao herói de meu poema (Clóvis) toda a polidez e todas as vantagens que pode desejar a delicadeza de gosto do nosso século, cada um compreenderá que nosso herói vivo (Luís XIV) forneceu-me um modelo de admiráveis qualidades, que jamais poderia eu ter concebido.”⁴ Não é mais a fábula que serve de suporte à imagem do rei, é o monarca que investe o passado para transformá-lo em fábula. A atitude dos Modernos indica uma fissura na totalidade mitistórica. Devido às mudanças aparecidas durante o reinado, particularmente a divisão social do trabalho sancionada pela criação das academias, os Modernos compreendem o saber como alguma coisa que se pode adicionar. Segundo sua crença, teriam herdado conhecimentos do passado, que eles melhoraram. O saber parece-lhes regido pelas mesmas leis que os outros bens. Dele se é proprietário como de uma terra ou de um imóvel. Constitui-se sem ruptura e acumula-se num capital de conhecimentos que se aplica e que deve render. O saber sob Luís XIV é mais opressivo que no tempo de Augusto. O tempo presente atingiu os mais altos píncaros. Fizeram-se descobertas que nem os gregos ou os romanos teriam podido imaginar. Esses argumentos constituem a viga-mestra do edifício teórico dos Moder-

⁴ J. Desmarests de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, C. Cramoisy, 1673, epístola não paginada.

nos que, seguindo Descartes, retomam o mesmo *motto*: “Nós é que somos os Antigos.”⁵

Apoiando-nos nos trabalhos dos historiadores contemporâneos, levantamos a hipótese de que os dois paroxismos da querela tenham origens diferentes. Em 1667, o país conhece um desenvolvimento econômico sem precedentes. O discurso moderno parece-nos uma primeira tentativa de conceber a economia política (o termo, inventado por Antoine de Montchrétien, data de 1616) fora do conjunto mitológico. Seria, em nossa interpretação, uma ideologia em conformidade com o nível dos meios de produção desenvolvidos com a ajuda do Estado. Mas esse ensaio não teve seqüência, de um lado porque a arrancada industrial é pouco importante durante o período de acumulação do capital comercial, de outro lado porque a política de Colbert não teve prosseguimento além do ano de 1675. Dez anos mais tarde, a querela volta ao primeiro plano da atualidade literária. O país está então em plena recessão econômica. Parece difícil perceber no clã moderno uma vontade de elaborar um discurso real-nacional que formaria o contraponto ideológico das transformações infra-estruturais do país.⁶ O fenômeno que nos parece determinante, se um conjunto de fatos tão disparatados pode estar relacionado com uma causa única, é a guerra. Paradoxalmente, a tentativa de Luís XIV de pôr à prova os princípios mitológicos redonda primeiro no fracasso dessa política, em seguida no abandono da teoria que a sustentava. Levada pela coerência do modelo romano mais do que pela racionalidade econômica, a monarquia tentou realizar o *Imperium*. O aumento da zona de influência francesa certamente teria aberto novas saídas ao comércio, mas essa não é a razão determinante das guerras de Luís XIV. Os empreendimentos belicosos tornaram-se necessários à sobrevivência de um Estado muito desenvolvido. A monarquia absoluta só triunfou transferindo para fora das fronteiras as divisões internas que minavam sua coesão. A burocracia real impôs-se porque tinha de gerir uma economia de guerra.

⁵ “Não é verdade que a duração do mundo é comumente vista como a da vida de um homem, que teve infância, juventude e idade perfeita, e que presentemente chegou à velhice? Imaginemos da mesma forma que a natureza humana seja apenas um só homem. É correto que esse homem teria sido criança na infância do mundo, adolescente em sua adolescência, homem maduro na força da idade, e que atualmente o mundo e ele estariam na velhice. Isto suposto, nossos primeiros pais não deveriam ser vistos como as crianças e nós como os velhos e os verdadeiros Anciãos do mundo?” Charles Perrault, *Parallèle...*, t. I, pp. 49-50.

⁶ É a tese de Bernard Magné, *Crise de la littérature française sous Louis XIV: humanisme et nationalisme*, H. Champion, 1978.

Esse pretexto justificava tranqüilamente as transgressões dos costumes tradicionais, assim como as imposições draconianas que golpearam o campesinato. O inglês William Temple escreve em 1671 que será “talvez necessário para a França, ao menos no que se refere ao interior do reino, manter alguma guerra externa, a fim de ocupar o povo e impedi-lo de refletir sobre sua condição e seu estado”.⁷ O barão de Lisola analisa a situação da nobreza com a acuidade de que Boulainvilliers dará testemunho. Para ele, a guerra está na lógica do poder monárquico: além de justificar as imposições sobre o povo, constitui derivativo à impossibilidade em que se encontra a segunda das ordens de subsistir por meios tradicionais. “Como a partir do reinado de Henrique III, eles (os políticos) fixaram como regra de sua conduta rebaixarem-nos (os nobres) tanto quanto pudessem, é-lhes extremamente conveniente mantê-los ocupados nas guerras estrangeiras, e espicaçá-los com a glória, para que se consumam em empregos ruins.”⁸ Exportando as divisões internas do país, a monarquia atenua a oposição entre a nação e o povo. A escolha da Modernidade permite a ambos examinarem sua situação num espaço comum, no tempo presente, isto é, uni-los numa mesma ideologia. Enquanto a mitistória lança o povo para fora do corpo do rei, o discurso moderno o inclui no interior do conjunto nacional.

Para os intelectuais do Estado, essa situação permite-lhes formular uma equivalência entre a função militar e a de escritor. Homens de armas e homens de letras lutam em frentes diversas, mas suas tarefas são semelhantes. Longe de serem rivais ou inimigos, devem colaborar para que triunfe a causa comum. Segundo o abade d’Aubignac, um herói que não se apóia na ciência é apenas uma “besta bruta que pode massacrar mas que não sabe vencer”, do mesmo modo que um sábio não poderia concretizar suas invenções sem a ajuda do soldado: “É preciso que a ciência e o valor ajam em conjunto, que uma ensine a fazer bem e o outro faça bem que a luz de uma conduza os ardores do outro, e que o fogo do coração não empreenda nada que não seja iluminado pelas luzes do espírito.”⁹

Sob pretexto de exigir igualdade de tratamento com a segunda das ordens, os intelectuais estabelecem de fato uma nova hierarquia que

⁷ W. Temple, *Considérations générales...*, p. 35.

⁸ Barão François-Paul Lisola, *Bouclier d’État et de Justice*, 1667, p. 333.

⁹ François Hédelin Aubignac, abade d’, *Discours au roi sur l’établissement d’une seconde académie*, Paris, 1664, pp. 17-8.

situa a 'coragem' e a 'bravura' sob as ordens da 'ciência'. O valoroso, o último avatar do nobre feudal, deve submeter-se à autoridade do conselheiro monárquico. A mesma divisão entre manuais e intelectuais que reina nas artes e técnicas rege então o ofício das armas. O soldado não é mais que a mão que executa as ordens da cabeça. Essa concepção encontra-se compartilhada pelo meio intelectual no momento em que o poder se compromete de maneira quase permanente na luta armada, depois de combater a Espanha na Guerra de Devolução (1667-68). Longe de criticar os conluios belicosos do Estado, os escritores entoam sem reservas coplas em louvor do serviço armado. Jean Racine teoriza essa nova concepção do homem de letras no discurso que pronuncia na Academia Francesa no momento da recepção de Thomas Corneille. No palco, assiste-se à heroização das grandes figuras militares, e simples oficiais são glorificados diante de paisanos frouxos ou covardes.¹⁰ De todos os lados, as conseqüências trazidas pela guerra obrigam a considerar a situação presente fora da mediação do discurso antigo.

EMERGÊNCIA DA ARTE E DA HISTÓRIA

Se a fábula perde a posição central que ocupava na mitistória, não desaparece por isso do horizonte intelectual, mas adquire um *status* novo e permite a emergência das categorias da arte e da história. Em Versalhes, as estátuas mitológicas perdem sua função alegórica em proveito de outra, o divertimento. A Antiguidade torna-se simultaneamente simples etiqueta para os amantes da beleza e objeto de um saber verdadeiro para os historiadores. Ganha assim um peso histórico que lhe era recusado quando suas produções só serviam para ilustrar a glória do rei. Após 1675, é objeto de pesquisas de arqueólogos ou eruditos, como o padre Bernard de Montfaucon. Paralelamente, alcança *status* de arte. Compram-se originais para os gabinetes de particulares ou para as coleções do príncipe. O monarca manda copiar em Roma, por alunos da escola francesa, as estátuas antigas mais notáveis, para paliar as interdições papais de exportar as obras originais. Em 25 anos, nume-

¹⁰ Dancourt, *Le retour des officiers*, comédia, 1697.

rosas cópias são enviadas a Paris, como testemunha o Inventário dos objetos transportados de Roma à França.¹¹ A melhor parte vem ornar esse museu ao ar livre que forma na época o gabinete das antiguidades de Versalhes. Outros são destinados ao contorno da fonte de Apolo ou da ilha real, ou ainda à alameda central do jardim.

A cultura burguesa separada surge, assim, com sua aparente gratuidade, sua busca do belo universal, seus círculos de amadores esclarecidos, seus colecionadores que especulam sobre os nomes da moda. Com o reinado de Luís XIV um mercado de arte se organiza. Os resíduos das civilizações desaparecidas, Grécia ou Roma sobretudo, tornam-se os semióforos favoritos da nação. As produções mais recentes, que tentam reencontrar o espírito destes, permutam-se porque eles são signos de distinção.¹² O senhor de Seignelay um dia paga soma exorbitante para a época, mil pistolas¹³ por um quadro de Poussin, *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon*. Comerciantes abrem lojas, lançam moda e estocam telas para aumentar os preços. Por seu lado, os amadores organizam-se, encontram-se nas conferências da Academia Francesa e constituem grupos de pressão. Para o rei, trata-se então de tornar-se o primeiro colecionador do reino. Os quadros são testemunho de sua riqueza e de seu gosto. Apossa-se de coleções inteiras indicadas por seus informantes, subtraindo-as ao público. Seu olhar adquire capacidade de prazer superior à dos outros homens. Além disso, congelando o valor das obras, ele aumenta seu preço e atrativo. Canaliza assim o desejo dos possuidores 'burgueses' para os semióforos de que se cerca e que exhibe nas ocasiões excepcionais. Domina seus súditos colocando-se como modelo, ao mesmo tempo que proíbe a efetiva rivalidade entre ele e os súditos.

A concepção da história que se instala na época apresenta duplo aspecto. De um lado, restitui ao passado um funcionamento autônomo, de outro permite que o presente seja percebido em sua novidade e originalidade. Isso é particularmente verdadeiro no tocante às transformações técnicas que modificaram o cenário da capital. Se a economia não é ainda concebida de maneira separada, a ciência e a técnica, sejam militares ou industriais, são tanto mais colocadas em primeiro plano porque provêm das academias e não mais das corporações de ofício. Charles Perrault consagra dois dos quatro volumes do *Parallèle à aná-*

¹¹ Pierre Francastel, *La sculpture de Versailles*, Paris, 1930, p. 228.

¹² Pierre Bourdieu, *La distinction*, Minuit, 1980.

¹³ Antiga moeda de ouro. (*N. da E.*)

lise dos progressos realizados em seu tempo. Mas o olhar que dedica à técnica está ainda marcado pela mitistória, porque não pode dissociar a máquina industrial das máquinas do teatro. A primeira só adquire valor comparada às segundas e será preciso esperar Diderot para que elas se encontrem situadas em domínios diferentes. Perrault descreve longamente algumas máquinas industriais que fascinam, como as da ópera. Seu funcionamento é interessante apenas porque é fonte de espetáculo. Aí tudo surge como ‘agradável’ e ‘surpreendente’. A máquina que produz meias de seda realiza num movimento o que o operário mais hábil leva um quarto de hora para fazer, e cria produtos que são a fonte de uma riqueza jamais concebida anteriormente. Esse milagre deve-se ao inventor, em quem, segundo Perrault, refugia-se toda a humanidade. A técnica industrial redistribui os papéis sociais, na medida em que engendra produtos manufaturados aparentemente à revelia do operário que a coloca em andamento. O Deus mecanicista do século XVII deu vida aos homens e aos animais-máquinas. A seu exemplo, o sábio fabrica uma ferramenta em que “mil operações diferentes se processam”. Mas é um corpo sem alma cujo espírito está situado fora dele. De fato, somente o engenheiro, devido à posição de exterioridade que ocupa, parece animar a máquina. O operário é apenas uma força que aciona o braço do tear ou a roda “que o vento ou a água fariam girar tão bem e com menos esforço”.¹⁴ O proletário, que faz nesse momento sua entrada no palco da história, nasce do homem: é um ser humano privado de sua humanidade por uma máquina de que se torna dócil servidor. É, literalmente, um indivíduo abstrato, isto é, um artesão despojado de sua habilidade, de seus instrumentos e do produto de seu trabalho. O que ele fabrica é tão insensato quanto a maneira como o fabrica. O lugar que lhe é destinado é o das “forças moventes”, já que age sem compreender, como estrangeiro (alienado) em relação à sua própria produção. No momento em que a burguesia manufatureira nascente tenta exprimir-se historicamente, em sua novidade e com a consciência de seus interesses, o proletariado embrionário que lhe está ligado desaparece do campo do discurso. Nem seu trabalho nem os produtos que fabrica podem ser portadores de significação.

Sob sua forma industrial ou teatral, a máquina é criadora de ilusão. Ela é toda designada para tornar-se não apenas o instrumento do poder

¹⁴ Perrault, *Parallèle...*, t. I, p. 77.

monárquico, mas também o modelo de seu funcionamento. Para que a função real transcenda o resto da humanidade, o soberano oferece o espetáculo de seu superpoder. Pode fazê-lo por intermédio de mecanismos compreensíveis pela razão e que ultrapassem a natureza que pretendem imitar. A máquina de teatro cria uma natureza miraculosa onde os elementos se misturam ao sabor do diretor. A máquina industrial cria uma riqueza miraculosa porque produz muito mais que o operário mais hábil. Produção de sentido do lado teatral, produção de bens do lado industrial, a máquina apenas se torna exemplar se suas duas faces são postas em evidência. Fornece assim uma tradução visual do funcionamento ideal do Estado, ou seja, de um conjunto significativo em que cada peça atua em função da totalidade. A máquina de Marly atende a esse duplo critério. Projetada em 1679 e terminada em 1684, leva água do Sena a Versalhes ao mesmo tempo que constitui fonte de espetáculo. O rei e a corte vão vê-la funcionar com o mesmo espanto enlevado com que assistem aos arroubos da ópera.¹⁵ Assim, Deus, o rei e o sábio encontram-se reunidos numa super-humanidade, pois têm o poder de inventar máquinas que dão vida. Se o pensamento histórico que emerge nesse momento aprecia a novidade dessas invenções, ele não se interroga ainda sobre seu funcionamento real nem sobre a energia que lhe dá impulso.

AS FESTAS DO AMOR E DE BACO

A passagem do sistema de sinais antigo para o moderno acarreta repercussões na imagem do monarca. Transformações já se fazem sentir no momento das últimas festas grandiosas da corte que o rei oferece em 1674, após a segunda campanha de Flandres. Reunidos sob o nome de *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, esses divertimentos apresentam-se como uma seqüência de pequenos prazeres, seis dias de espetáculos

¹⁵ "Quatorze rodas hidráulicas de 12 metros de diâmetro fazem mover através das bielas e manivelas da armação de madeira 221 bombas superpostas em três grupos no flanco da colina. O barulho, dizem, escuta-se ao longe. A maior parte dos três mil a cinco mil metros cúbicos de água represada diariamente é dirigida a Marly, o resto a Versalhes." René Bied-Charreton, 'L'utilisation de l'énergie hydraulique', em *Revue d'histoire des sciences*, t. VIII, 1955, p. 53.

distribuídos ao longo de dois meses, de 4 de julho a 31 de agosto de 1674. Ora, essas festas, longe de buscarem novidade como fora o caso em 1664 ou 1668, querem, ao contrário, retomar os divertimentos dos anos precedentes. Faz-se, uma última vez, um espetáculo já representado, como se nada de novo pudesse ser dito em Versalhes. Essas festas, marcadas pela nostalgia, reúnem os melhores efeitos dos divertimentos de outrora e cristalizam-nos na memória dos cortesãos, antes que sejam encerrados para sempre nas gravuras impecáveis de Jean Le Pautre. Entretanto, elas não são uma antologia da recordação, pois os sinais que encenam se organizam a partir da imagem militar do rei. Os festejos estréiam na quarta-feira, 4 de julho, com a representação da ópera de Quinault e Lulli, *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, apresentada no pátio de entrada do castelo. Essa obra já enfrentara o público em 2 de janeiro do mesmo ano no teatro do Palais-Royal. Trata-se de um espetáculo voltado para a glória do rei que, como Alcides, soube vencer em si toda humanidade comum, para elevar-se à condição dos semideuses. Uma outra reapresentação que também tinha sido levada anos antes realizou-se em 19 de julho, *Le malade imaginaire*. Esse espetáculo, talvez apresentado em memória de Molière, morto um ano antes, é sobretudo uma oportunidade para se valorizar a gruta de Tétis. Argan, burguês hipocondríaco de quem a medicina se apoderou, encontra-se cercado de todos os lados pelo olhar do príncipe: na frente, Luís XIV em pessoa; atrás, um lugar mágico onde cada elemento é um hino ao Sol. No relato do inevitável Félibien, nenhuma alusão é feita ao conteúdo da peça. Consideram-se somente o cenário de água e luz, os repuxos múltiplos que funcionaram durante toda a representação. No sábado, dia 28 de julho, uma outra ópera de Quinault e Lulli, *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, é oferecida à corte, num teatro erguido na extremidade da alameda do dragão. Trata-se ainda de uma reapresentação, primeiramente porque essa pastoral fora apresentada em 1672, e depois porque fora composta a partir de cenas de sucesso dos espetáculos de corte em anos precedentes. No sábado, 18 de agosto, num teatro montado perto do laranjal, realizou-se a única representação nova, *Iphigénie*, de Racine. Esta tragédia é marcada pelas transformações ideológicas do momento. Certamente seu autor tomou o partido dos Antigos na querela literária, mas sua posição social faz dele um homem dividido. Racine é ao mesmo tempo o jansenista oriundo da nobreza jurídica e o intelectual do Estado que acabará por obter o cargo oficial de historiógrafo do rei. É significativo que sua tragédia tenha sofrido influência da ópera, e que o *fatum* trágico se tenha dissolvido

em contato com um gênero que é seu inverso. Roland Barthes mostrou que o trágico fora aí eliminado dos principais protagonistas.¹⁶ Não é mais sustentado pelas personagens, mas pela situação, e esta encontra *in extremis* uma resolução. Os heróis da peça vivem numa atmosfera de drama burguês. Todo o trágico é concentrado em apenas uma personagem, Eriphile, que é sacrificada no quinto ato, para grande alívio dos protagonistas e espectadores.

Além dessas diversas representações teatrais, a corte pôde assistir a outros divertimentos: numerosas refeições, passeios sobre o grande canal, iluminações do castelo e dos jardins. Na noite de 31 de agosto de 1674, Luís XIV passeia de gôndola. Seguido de sua corte, evolue numa natureza reconstituída, literária e mecânica, onde tudo restitui ao príncipe sua própria imagem divinizada: “Representou-se com a mesma engenhosidade, por meio de luzes diversamente coloridas, todos os tipos de peixes, que pareciam enfileirar-se à beira d’água para verem passar em seu elemento, triunfante, o maior rei do mundo.”¹⁷ Esse triunfo que é oferecido ao monarca é bem diferente da entrada de 1660. É longe da multidão, separado do povo, num lugar abstrato inventado em prol de sua glória, que o monarca festeja em 1674 o sucesso de suas armas. Os fogos de artifício de 18 de agosto, sobrecarregados de símbolos, amalgamam estreitamente o código antigo com o moderno, mas é para melhor restituí-los separados, uma vez terminada a representação. Vê-se aí um grande baixo-relevo onde o rei é mostrado à frente de seu exército, atravessando o Reno. Ao lado dessa imagem moderna, os fogos de artifício apresentam alegorias antigas que apareceram incessantemente durante os primeiros 14 anos:

Toda essa decoração tinha um sentido simbólico e misterioso. Através do obelisco e do Sol, pretendia-se exprimir a glória do rei, toda resplandecente de luz e solidamente reforçada acima de seus inimigos, e apesar da inveja representada pelo dragão. As figuras de Hércules e de Palas marcavam, uma, o poder invencível e a grandeza das ações de Sua Majestade, a outra seu valor e sua prudente conduta em todos os empreendimentos.¹⁸

¹⁶ Roland Barthes, ‘Présentation d’Iphigénie’, em Racine, *Oeuvres*, Club des libraires de France, 1958, II, pp. 181-92. Texto retomado em *Sur Racine*, Seuil, 1963.

¹⁷ André Félibien, *Les divertissements de Versailles*, Paris, J.-B. Coignard, 1674, p. 30.

¹⁸ Idem, p. 23.

O REI MAQUINISTA

As festas de 1674 registram uma ruptura na história do espetáculo monárquico. Últimas das grandes festas de Versalhes, elas não trazem nada de novo, como se o essencial tivesse sido dito e fosse suficiente representá-lo. Indicam simultaneamente o fim de uma primeira imagem do rei e o nascimento de uma segunda. Em 1674, a figura do deus solar constitui apenas um elemento acessório do cenário. Luís XIV já não usa as antigas vestes, pois uma imagem autônoma está prestes a ser criada e será popularizada através da ópera. A última parte da *Alceste* de Quinault e Lulli mostra Apolo que desce “em um palácio radioso em meio às musas e aos jogos”. Se não é figura histórica, esse Apolo não é também o monarca. Luís XIV, que logo se batizará Luís, o Grande, não é mais o Rei-Sol. O Apolo do teatro traduz a lembrança do que ele foi. Representa o fantasma do corpo simbólico do rei tal como foi transformado em imagem durante a primeira parte do reinado. Desde a guerra da Holanda já não são os fogos do teatro que o príncipe lança na face da Europa, mas o fogo de seus canhões.

O período 1660-74 vê o nascimento e o desabrochar de um rei maquinista. Luís XIV suscita espetáculos a partir de seu corpo particular. Este está em primeiro plano. O rei é jovem, elegante, partilha o riso e os amores de sua corte. A figura de Apolo constitui o prolongamento daquela do monarca. Forma o suporte visual do corpo simbólico. O rei detém então o papel de organizador dos divertimentos: retomando as idéias de Foucquet, impõe um estilo, cenários, um ritmo às representações. À sua roda imediata, ele é maquinista, no sentido teatral da palavra. Seja na corte, onde as festas guardam certo aspecto lúdico, ou então na cidade, onde são mais francamente políticas, Luís XIV é a alma do espetáculo. Sem sua presença, no coração do Estado como no coração da festa, haveria folga entre as peças reunidas. A significação que ele impõe transforma interesses díspares num grandioso concerto de vozes. Nos dizeres do abade Cochin, o rei

vê bem que seu espírito é de alguma maneira a alma do Estado, como o primeiro dos espíritos é a alma do mundo. Se essa alma não reduzisse todos os contrários num perfeito temperamento que faz a harmonia do universo, o universo se dissolveria. E se a

inteligência do monarca não move toda a máquina do governo, a máquina cai em pedaços.¹⁹

O rei maquinista dá oportunidade à nação, pelo contato direto que ela tem com o corpo particular, de ser incluída no corpo simbólico. Ele lhe dá mais, a vida e o ser, já que a inclusão permite aos privilegiados das três ordens ter acesso a uma totalidade nova e significativa.

O povo não tem acesso ao monarca diretamente. A separação particular/simbólico não tem sentido para ele. Encontra-se rejeitado no exterior, no mundo sem significação do trabalho. Sucede-lhe, entretanto, estar em contato com a máquina do Estado. A expressão 'rei maquinista' toma então um sentido diferente, que se pode compreender através da aventura da mulher anônima relatada por Lefèbvre d'Ormesson.²⁰ A inclusão das pessoas do povo no espetáculo realiza-se em meio à violência. A representação é muitas vezes a de seu castigo, única ocasião em que são diretamente postas em cena. Para a mulher anônima o rei faz máquinas, no sentido de maquinações. Contra a brutalidade do poder, o povo só pode defender-se pela astúcia, fuga ou revolta. Essa mulher sem nome, sozinha frente à corte, assume sucessivamente duas atitudes opostas. Primeiramente ela nada diz; apresenta uma petição em branco. O povo não tem a palavra; está na infância. No sentido etimológico, *infants* é aquele que não fala. Depois ela adota atitude inversa, uma logorréia em que quer afogar os risos condescendentes das pessoas da corte. Grita ao rei sua aversão, "chamando-o de devasso, rei maquinista, tirano e mil outras tolices". Enfim, no momento em que a maquinação atinge a completa realização, ou seja, quando ela é chicoteada e triturada pela violência do Estado, retorna ao silêncio e "calou-se para sempre". Lefèbvre d'Ormesson chama suas palavras "extravagâncias". Visto do lado da corte, ele tem razão; a mulher vagueia (*vagari*) fora (*extra*) de seu domínio sem significação, insinuando-se no corpo do rei. Após esse contato brutal com a máquina monárquica, encontra-se duplamente encerrada no mundo 'insensato', isto é, nas Petites-Maisons.

A primeira parte do reinado é marcada pelo que chamamos de mistiféria, ou seja, a união, pela ação do Estado, das diferentes dimensões do real e sua coordenação em função de uma lógica unitária. No nível do duplo corpo, observa-se a mesma unificação provisória. Entretanto,

¹⁹ Charles Cotin, *Réflexions sur la conduite du roi*, Paris, P. Le Petit, 1663, p. 9.

²⁰ Cf. a citação na p. 11.

o corpo particular deve ser sacrificado à razão de Estado. Torna-se assim sagrado *sacer facere* para mais se fundir no corpo simbólico. A partir de 1674, vemos as grandes categorias do real tornarem-se autônomas, particularmente no campo da história, assim como a separação dos dois corpos. Ou melhor, o corpo particular tentará desaparecer em proveito do corpo imaginário. Este último é sacralizado. Torna-se a fonte de um ritual cotidiano, estritamente definido, que se desenvolve no templo de Versalhes. A própria imagem do rei, a imagem de seu duplo corpo, inventada quando das festas da corte, vai destacar-se da pessoa particular e funcionará de maneira autônoma. Ao rei maquinista sucede então um rei-máquina cujo único corpo se confunde com a máquina do Estado. No final do reinado, o lugar do rei torna-se uma casa vazia, suscetível de ser preenchida por quem quer que possua a realidade efetiva do poder.

SEGUNDA PARTE

O REI-MÁQUINA

Uma máquina, por seus movimentos, surpreende e encanta os espectadores, e ultrapassa os efeitos habituais da natureza. É assim que Sua Majestade, por suas virtudes e ações heróicas, assombra e enleva todos os que delas são testemunhas, e supera as forças naturais e o alcance habitual dos homens.

André Félibien,
Descrição do castelo de Versalhes

O NOVO CENÁRIO
DE VERSALHES

Após a segunda campanha de Flandres, decidiu-se rapidamente imortalizar pela pintura as vitórias do rei, a passagem do Reno (12 de junho de 1672) e a tomada de Maëstricht (1º de julho de 1673). Le Brun recebe ordem de ilustrar esses altos feitos na grande galeria de Versalhes. Deseja retomar um tema do início do reinado e representar Luís XIV com os traços de Alexandre Magno. O primeiro pintor tem três projetos importantes para Versalhes nesse ano de 1674, a ilustração completa do mito de Apolo na parede de sustentação da fonte de Latona, o grande canteiro de água, e finalmente o projeto da galeria do castelo. No entanto, nenhum dos três se concretiza, pois não correspondem ao novo discurso do Estado. As representações da serpente Píton, de Juno, de Netuno e de Saturno em frente à estátua de Latona jamais vêm o dia. Mais ainda, a coerência intelectual da fonte já realizada é destruída pelas modificações de Mansart em 1680. De uma organização mitistórica do parque, passa-se então à outra, puramente estética. Produz-se o mesmo fenômeno em relação à 'grande encomenda de 1674'; as estátuas pedidas aos principais escultores são bem executadas, mas não são instaladas no lugar previsto por Le Brun. O princípio estético é ainda invocado para quebrar a unidade do discurso antigo. Quanto à grande galeria do castelo, os projetos do primeiro pintor são rejeitados em alta esfera, no decorrer de uma reunião do conselho do rei. Luís XIV é doravante suficientemente poderoso para dispensar a mediação das figuras de outrora. É nele mesmo, enfim, com um rosto heroificado, que terá sua representação.

Dessa forma, as máscaras sucessivas de Apolo, de Alexandre, de Luís-Augusto, do Rei-Sol serviram para preparar a figura de Luís, o Grande. Em fins da década de 1670, o rei passa diretamente para a lenda. A realização do novo cenário de Versalhes é confiada a Mansart. Ele é o homem do momento e triunfa sobre seu velho inimigo Le Brun, como na política o clã Louvois prevalece ao dos Colbert. Novas estátuas são encomendadas para o parque, que estão em harmonia com a propaganda de guerra. São, em torno de 1679, 18 figuras de pedra com mais de dois metros de altura, e que se localizam na balaustrada do lado do pátio. Para completar a grande galeria, construíram-se dos dois lados os salões da paz e da guerra, aos quais correspondem no jardim os canteiros de mesmo nome. Temas idênticos respondem-se em eco do palácio do jardim, como se um só pudesse ser o espelho do outro. De fora para dentro, as estátuas alinhadas multiplicam ao infinito, as imagens da glória monárquica. O rei reúne os deuses antigos em seu empíreo, mas essa deificação toma um pouco o aspecto de mumificação.

Ao mesmo tempo que se petrifica a imagem do príncipe, o lugar onde reside parece ampliar-se em dimensões universais. Jardim e palácio aparecem então como uma condensação miniaturizada da terra inteira. É um universo fora do universo, que pretende viver como autarquia. As leis que o governam funcionam aparentemente sem intervenção humana, unicamente pela vontade do rei. A corte torna-se o espetáculo separado da cidade. Versalhes é encenado perante Paris, como cenário permanente sobre estrados de teatro:

Mal o príncipe que lhe deu existência disse que fosse feito um palácio, viu-se emergir da terra um palácio admirável... Esse mesmo príncipe quer que seja feita uma longa alameda de árvores, cujo cimo ultrapasse em altura todas as árvores das florestas vizinhas; tão logo essa alameda esteja concluída, a obra de um dia igualará o trabalho da natureza durante dois ou três séculos.¹

Charles Perrault assim descreve Versalhes, num estilo que mescla o Gênese aos contos de fadas. De fato, tudo ali parece regido por magia mecânica que apenas encontra sua expressão no vocabulário teatral. No castelo, só são visíveis os elementos culturais e técnicos da superestrutura. Encontram-se purificados, melhorados, mitificados. Não são os operários que trabalham, foi a arquitetura que construiu Ver-

¹ Citado por Pierre de Nolhac, *La création de Versailles*, Paris, L. Bernard, 1901, p. 217.

salhes. Esse local exemplar contém o que o mundo exterior produz de mais belo e de mais raro, e o transforma em semióforo. Versalhes torna-se a vitrine do mundo. Lá se encontram permanentemente plantas exóticas, flores da Holanda, animais selvagens, pássaros raros, objetos provenientes dos quatro cantos do universo. Ficam em exposição e aparecem juntos, como um todo, sem que se tenham submetido aos constrangimentos comuns das mercadorias, os da troca, as do tempo e do espaço. Embora não tenha realizado a monarquia universal, o rei venceu o mundo sob a forma de signos: reconstrói em seu jardim a terra inteira, valendo-se de um modelo reduzido do universo que modifica ao sabor de sua fantasia. O que ele realizou em Versalhes por intermédio de seu corpo particular a nação deve reproduzir na França por intermédio do corpo simbólico.

A DEIFICAÇÃO DO REI

Mansart destrói ou modifica inúmeras realizações de Le Brun para dar ao castelo o aspecto de uma catedral. Acrescenta ao corpo principal numerosas construções onde se alojarão pouco a pouco as diferentes administrações do reino. Versalhes tende a tornar-se o lugar principal do culto monárquico. Tratado como um deus, Luís XIV em 1682 lá se instala de modo permanente. Desde 1675, o elogio ao príncipe era costumeiro em toda manifestação pública. Dez anos mais tarde, após a revogação do Edito de Nantes, o matraquear agrava-se. A Igreja une-se às outras instituições para incensar o 'novo Teodósio', os vigários recebem ordem para terminar seus sermões com uma copla dirigida à glória daquele que restituiu a Deus as ovelhas protestantes. *Le Mercure galant* escreve em março de 1687:

Jamais o elogio a um príncipe vivo servira de matéria a discursos inteiros, pronunciados na cátedra da verdade, e é o que acabamos de ver em quase todas as igrejas desse reino. Acreditou-se (e acreditou-se com muita razão) que um monarca que domou a heresia era digno de ser elogiado num lugar onde até agora só se ouviram elogios aos mortos e panegíricos aos santos.²

² Citado por Eugène Griselle, *Bourdaloue, histoire critique de sa prédication*, Paris, 1901, 2 vols., p. 670.

Desde o afastamento das figuras antigas, o único modelo possível é o Deus dos cristãos. Como Ele, Luís XIV participa do poder infinito:

É infinito pelo tempo, já que sua reputação assim como seu império igualarão a duração dos séculos. É infinito pelo número, já que as ações maravilhosas de sua vida, por mais numerosas que sejam, são incessantemente aumentadas por aquelas que as seguem. É infinito pela quantidade, já que seu reino não é fragmentado e apenas pode pertencer a um só.³

O que é novo, nos últimos vinte anos do século, é a relação entre corpo real e corpo imaginário. O segundo cresceu em detrimento do primeiro; tende cada vez mais a aniquilá-lo. As pinturas ou as esculturas de Luís XIV, envelhecendo, como seu retrato em traje de sagração realizado por Hyacinthe Rigaud em 1701, representam-no com um corpo glorioso: seu rosto, congelado como o de uma múmia, já não sofre os danos da idade. O rei apresenta-se mais raramente à corte e quase nunca em Paris, exceto sob pompa excepcional, quando é recebido na prefeitura em 30 de janeiro de 1687, por exemplo. Quanto mais é tratado como um Deus, mais se comporta como pequeno-burguês em seu cotidiano. Em Versalhes, encerra-se em seus aposentos com sua companheira. Ele derrete-se de moralidade, mostra-se carola e desconfiado. Seus hábitos transformam-se em mania, passando, diversas vezes, longas horas brincando como criança com um pequeno autômato. Compraz-se ouvindo pela enésima vez as árias em sua glória compostas por Lulli, e que os músicos da Academia vêm cantar especialmente para ele. Politicamente, se continua o mestre incontestado, deixa-se freqüentemente manipular por sua família ou clãs rivais que suscitou. Diz-se informado de tudo, mas seus conselheiros filtram as informações que lhe chegam. Sobretudo não há mais contato com o país. Constata-se, na ocasião da revogação do Edito de Nantes: não somente o rei pensa obedecer ao desejo de seus povos, mas ainda acredita que a maioria dos protestantes já se converteu ao catolicismo e que apenas uma minoria persiste no erro.

À medida que o reinado chega ao fim, o corpo imaginário funciona sem a energia que outrora lhe imprimia o corpo real. O primeiro torna-se um fantasma disputado pelos grupos e administrações rivais. O lugar do rei é um lugar vazio, a imagem do príncipe importa mais à

³ Brice Sénéccé de Bauderon, *L'Apollon français*, pp. 372-3.

nobreza política do que sua presença física, já que ordenar 'em nome do rei' é suficiente para se fazer obedecer. É a effigie que se adora, e não mais a pessoa particular, cercada de fitas em seu palácio dourado. A visita aos jardins de Versalhes, que o próprio príncipe outrora dirigia, transforma-se num "caminho de glória" de que escreveu por seu próprio punho o ritual e as estações.⁴ Em cada etapa, salmodiam-se fórmulas em louvor do deus. Deve-se parar nos locais onde a vista engloba todo o espaço e o domina. No Parlamento, nas academias, no Louvre, na prefeitura de Paris, há sempre um assento que traz as insígnias da realeza, que o rei jamais ocupa em pessoa mas diante do qual todos se inclinam. Como Deus, o monarca possui o dom da ubiqüidade: encontra-se em toda parte onde está sua imagem, ou seja, em parte alguma. O duque de La Feuillade inaugura na praça des Victoires uma estátua dourada de Luís XIV a cavalo. O local à noite é iluminado. Aqueles que passam por ali observam os mesmos sinais de respeito que teriam diante do monarca em pessoa. Um culto religioso aí se instaura, que La Feuillade tende a prolongar por uma doação perpétua.⁵ Por causa de seu próprio êxito, Luís XIV situou o corpo imaginário fora da nação, como espetáculo diante dela. Com a monarquia absoluta, o Estado, em relação à população, encontra-se na mesma posição de exterioridade que era a religião medieval. Assim fazendo, a máquina do Estado já não pode ser animada nem controlada por um único homem, qualquer que seja sua posição na hierarquia do poder. Certamente Luís XIV permanece, no século XVII, o mais bem situado para manter a administração, o que não consegue plenamente.

⁴ Luís XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, manuscrito da Biblioteca Nacional, gabinete das estampas, Ve-131-Res. O "percurso dos embaixadores" sobreviverá a seu criador, por uma espécie de congelamento histórico. Ele aparece quase idêntico em um mapa de 1722, e hoje mesmo o caminho que os guias turísticos propõem aos passeantes não é muito diferente do instaurado por Luís XIV.

⁵ A deificação do monarca, se se realiza aparentemente com unanimidade na França, desencadeia na Holanda a verve dos protestantes exilados:

Que este duque imprudente ou de consciência escassa
Te erga até um monumento e ídolo te faça,
Que seja o bronze bruto, aos olhos dos passantes,
Gabado por proboste, em meio a comerciantes...
Sabe, porém, Luís, ó maior dos traidores
E de nossa aflição maior dos causadores,
Sabe que o nome teu, aos pósteros legado,
Será sem fim maldito e sem fim execrado.

Citado por P. J. W. Van Malssen, *Louis XIV d'après les pamphlets répandus en Hollande*, Nizet, 1937, p. 53.

Para a burguesia, a defasagem crescente entre os dois corpos trará a oportunidade de insinuar-se no corpo imaginário. No século XVIII, ela cada vez mais ocupa seus órgãos vitais, até o ponto de dali desalojar o corpo real. Na última parte do reinado de Luís XIV, introduz-se, entre o rei e seus súditos, a imagem onipresente do corpo simbólico. Longe de facilitar a comunicação entre os dois, essa imagem forma uma tela. O monarca já não está no meio de seu povo: ele lhe é representado, não se podendo mais ter acesso a ele, mas somente entrar em contato com a administração que lhe fabrica e controla a imagem.

O GRANDE SÉCULO

Na primeira parte do reinado, a imagem do corpo simbólico modifica-se ao ritmo das transformações do corpo particular; na segunda, tendo o corpo real perdido a capacidade de marcar o corpo imaginário, este se cristaliza. Sua imagem aparece ainda mais sólida à medida que se encontra engastada num conjunto inventado pelos intelectuais do Estado na mesma época, o Grande Século. O Século de Luís XIV não é um mito do século XVIII popularizado por Voltaire. Aparece por volta de 1675 e toma forma nas categorias, que se tornarão autônomas, da história e da literatura. Produz-se um fenômeno de atração magnética: atribuem-se aos contemporâneos de Luís XIV êxitos realizados antes ou depois dele. Os estridentes sucessos do tempo de Richelieu, os da menoridade do rei, transferem-se para o Grande Século e alcançam a condição de novos clássicos. É nesse momento que aparecem as imagens piedosas da devoção literária. Corneille e Racine deixam de ser irmãos inimigos para tornarem-se o equivalente francês dos trágicos gregos. Molière morto é considerado um outro Terêncio, depois de ter sido infamado enquanto vivia. Suas comédias, cujos defeitos se transformam miraculosamente em qualidades, são rerepresentadas com sucesso e formam o repertório essencial dos *Comédiens-Français*, em 1680 reunidos a contragosto numa única trupe. Tenta-se mesmo elevar o pobre Quinault à altura de Eurípides. A literatura corre então o risco de esclerose. As obras-primas interpretadas fora do contexto de sua criação são consideradas a concretização do Belo absoluto. Trans-

mitida pela escola secundária, essa mitologia rege a concepção da literatura na França durante mais de duzentos anos. A partir de 1675, assiste-se a um esgotamento das produções culturais, que acompanha a fixação da imagem do rei. A novidade não se faz mais necessária, já que se acredita possuir a fórmula que permite produzir obras admiráveis *sub specie aeternitatis*. De fato, em toda parte enunciavam-se regras que fixam a criação na literatura, pintura, tapeçaria, arquitetura, dança, na arte da heráldica e na dos fogos de artifício. Após o tempo dos criadores chega o dos glosadores, às vezes muito eruditos, como o padre Ménestrier. Os artistas repetem-se, então, sob o olhar vigilante dos teóricos, que verificam a conformidade das produções do espírito.

O único gênero literário original do final do reinado é o conto de fadas, que traduz perfeitamente a ideologia da corte. Alguns contos, particularmente os de Perrault, são versões sábias e reproduzidas das tradições orais. A nação assegura assim o monopólio do saber, nutrindo-se dos restos da cultura do povo. Entretanto, já que a moda acarreta um sobrelanço e o fundo popular já não é suficiente, os autores precisam inventar suas próprias histórias. As fadas antigas, as das tradições orais ou da *bibliothèque bleu*, bastante comprometidas com o vulgo, são eliminadas. As fadas do dia, ou seja, as damas da corte, estão separadas das grosseironas de outrora que madame de Murat, condescendente, evoca em suas *Histoires sublimes et allégoriques*. Não é difícil ler, nas obras dessa autora, uma versão desdobrada da corte de Luís XIV, não como se apresenta quando as fadas estão na moda, mas como foi no início do reinado. De fato, a emergência de uma literatura nova raramente acompanha uma vida social enriquecedora. De preferência, traduz uma ausência e toma a forma de uma lembrança. Assim, *L'île de la Magnificence* mostra um universo alegorizado que evoca os *Plaisirs de l'île enchantée*. A senhora do lugar nomeia-se rainha Prazer. Ninguém tem acesso à sua corte na ilha da Magnificência, se não utiliza meios vindos diretamente de uma loja de acessórios de teatro, carro voador ou animal mecânico. Os jardins do palácio são ordenados como os de Versalhes e as construções lembram a disposição dos pavilhões de Marly. A condessa de Murat expõe nessa obra a situação imaginária da minoria nacional. Ela se compraz na corte, separada do povo que permanece fora da utopia. Os criados são transparentes sob o olhar de seus senhores. O trabalho realiza-se sem intervenção humana. O discurso basta para engendrar o real:

Com relação à cozinha, nada se fazia em toda a ilha, os cozinheiros e auxiliares eram desconhecidos. Um quarto de hora antes de servir, arrumavam-se sobre grandes mesas de cedro situadas nas copas todas as travessas que seriam utilizadas e no fundo de cada uma estava gravado o nome da comida que devia enchê-la. Fechava-se a porta e, um quarto de hora depois, as carnes e as frutas estavam preparadas com a máxima perfeição.⁶

Em outra obra de madame de Murat, a inserção do mundo monárquico no universo feérico é ainda mais marcada: em *Le sauvage*, o palácio de Versalhes serve de ambiente aos deslocamentos das fadas que se acham ‘encantadas’ pelos divertimentos oferecidos por Luís XIV. Nada mais resta a fazer do rei senão um herói de conto. É o que imagina Jean de Préchac em *Sans-Parangon*, um conto “menos conto que os outros”:⁷ a fada malvada Ligourde anuncia um futuro sombrio a uma princesa. É fácil traçar a história de Ana da Áustria através dos infortúnios da princesa Belle-Main. Graças à boa fada Clairance, a criança que nascerá da princesa será extraordinária. Ela se chamará Sans-Parangon, “porque jamais príncipe algum lhe poderá ser comparado” (p. 28). Logo que nasce, a criança é levada ao reino das fadas, onde é criada até completar 21 anos. Clairance vela por sua educação e lhe dá “para exercitar-se uma varinha que, com apenas três batidas, faz aparecer tudo o que ela imaginava” (p. 43). Sans-Parangon constrói imediatamente um palácio que evoca Versalhes. Voltando ao estado de lactente e de volta à terra pelos cuidados da fada, ele reproduz no mundo as maravilhas realizadas durante sua existência primeira.

Seja sob a forma mitológica do Grande Século ou dos contos de fadas, a literatura oficial do período do rei-máquina é o sinal de uma impossibilidade de ser, ao mesmo tempo que traduz a nostalgia de uma época passada. O universo maravilhoso que descreve, onde toda coação se encontra abolida, triunfa significativamente quando se multiplicam as oposições ao poder real. O sonho da monarquia universal deu lugar a uma política mais realista, imposta ao rei pelos Estados europeus coligados. Lassitudes, misérias e fome engendradas pelos anos de guerra esgotaram a paciência popular. A irritação e a revolta sucedem ao fervor de outrora. Além da intensificação de rebeliões con-

⁶ Condessa de Murat, *Histoires sublimes et allégoriques*, Paris, J. e P. Delaulne, 1699. ‘L’île de la Magnificence’, pp. 68-9

⁷ Jean de Préchac, *Contes moins contes que les autres. Sans-Parangon et la Reine des Fées*, Paris, C. Barbin, 1698.

tra o fiscalismo brutal do Estado, nota-se uma reação nobiliárquica no próprio seio da corte. Apesar dos panegíricos às vezes delirantes de parte do clero, o fracasso da conversão dos protestantes não escapa aos observadores atentos. Félix Gaiffe havia escrito há muito tempo um volume sobre 'o avesso do Grande Século'; vemos antes o mito do Grande Século como a imagem invertida da realidade. A classe política tem necessidade de tal ideologia, por um lado para dissimular o declínio do rei como pessoa particular, por outro para manter-se em seu lugar num período sombrio.

COMBATES PELA HISTÓRIA

A autonomia da história que se esboça por ocasião da querela dos Antigos e dos Modernos não acarreta imediatamente uma concepção linear e irreversível da temporalidade. O que se produz em relação ao lugar do rei repete-se em relação ao campo da história, porque corpo imaginário e discurso histórico estão ligados, sendo um para o espaço o que o outro é para o tempo. Ambos são lugares onde se enuncia a significação. Constituem pontos estratégicos de poder e por essa razão formarão o objetivo das lutas de grupos opostos. De um lado, o grupo que Pierre Goubert propôs chamar a 'nobreza política' tenta monopolizar simultaneamente o corpo do rei e o campo da história. Em face dele, a nobreza feudal desapossada procurará insinuar-se no corpo imaginário, não por intermédio de Luís XIV, mas através do duque de Borgonha, seu sucessor. Concomitantemente a essa atitude, tal grupo de opositores elaborará um contradiscurso histórico para justificar seu direito de ocupação do corpo simbólico.

Do lado dos intelectuais do Estado, a estratégia consiste em fechar o campo histórico para proibir toda palavra discordante. Mostram que a história se reduz a um ponto, um acontecimento fundador único, associado aos primeiros anos do reinado. Após esse advento, a história apenas pode, no melhor dos casos, repetir-se. Assim, Charles Perrault pode concluir que o tempo de Luís XIV marca o mais alto ponto da perfeição e que esses cumes não poderiam ser superados no futuro. A história se abre e se fecha com o reinado presente.⁸ Depois de ter

⁸ Perrault, *Parallèle...*, t. I, pp. 98-9.

inventado o Grande Século, os intelectuais do Estado formulam-no como norma absoluta que servirá de padrão para o futuro. Em discurso na Academia feito em 1699, o senhor da Chapelle resume a opinião de seus contemporâneos: o Século de Luís XIV é a reunião, num breve lapso de tempo, de um rei admirável cercado de servidores tão geniais quanto ele. Isolados do resto do mundo, desenvolvem à perfeição as possibilidades de sua época. Fora desse tempo, fora do círculo restrito dessa elite que fez a história, tudo é decadência e corrupção:

Dir-se-ia que há uma espécie de fatalidade ou, melhor dizendo, uma ordem santa da Providência que fixa em todas as artes, em todos os povos do mundo, um ponto de excelência que não se avança nem se estende jamais. Essa mesma ordem imutável determina um número certo de homens ilustres, que nascem, florescem, encontram-se juntos num curto espaço de tempo, em que estão separados do resto dos homens comuns que os outros tempos produzem, e como encerrados num círculo, fora do qual nada há que não contenha ou a imperfeição do que começa, ou a corrupção do que envelhece.⁹

Aproveitando-se da vacância relativa do corpo simbólico, um grupo de duques e pares, reunidos em torno do duque de Borgonha, vai provocar uma reação feudal. Por intermédio de seus intelectuais, Fénelon, Saint-Simon, Boulainvilliers, tentam controlar o espírito do delfim para suscitar uma nova relação particular/simbólico mais favorável à casta deles. A atualização da história passada desses nobres é a alavanca que utilizam para modificar sua condição presente. Nos dizeres de Boulainvilliers, o corpo do rei foi investido por uma administração oriunda da raça gaulesa vencida, que tem como único objetivo a revanche sobre os nobres, descendentes dos germanos. Muito fracos para comparar-se lealmente aos aristocratas, utilizam-se de astúcia para investir o corpo do rei e manipulá-lo em seu proveito. Boulainvilliers propõe-se depurar o corpo simbólico de todas essas escórias para devolver-lhe o funcionamento natural. Para os intelectuais do Estado, a história reduz-se às transformações que marcam o início do reinado de Luís XIV. Para Saint-Simon ou Boulainvilliers, ela parte igualmente de um ponto situado num passado distante. Trata-se de um ato fundador, a conquista das Gálias. Por ocasião desse acontecimento primeiro, cada grupo recebeu seu 'direito essencial e primordial', ou seja, que os filhos dos francos se tornaram nobres e os dos gauleses servos:

⁹ Citado por Bernard Magné, *Crise de la littérature sous Louis XIV*, Toulouse, 1974, p. 810. (datil.)

A conquista das Gálias bem merecia que eu me estendesse a esse respeito..., já que é o fundamento do Estado francês em que vivemos; mas principalmente porque é a essa época que devemos referir essa política e a ordem política seguidas desde então pela nação. Além disso, é de lá que todos recebemos nosso direito essencial e primordial, o que deve ser o principal objeto das reflexões a que essa obra é destinada.¹⁰

Esse estado primitivo não pôde ser mantido. Pela astúcia e paciência, os vencidos acabaram por vencer seus vencedores. Foram constantemente ajudados pela monarquia, que também encontrava seu interesse em tal associação. Boulainvilliers analisa com acuidade a política dos monarcas do passado, a subida dos clérigos no seio do conselho, a transferência dos feudos a pessoas da terceira ordem, a transformação dos feudais:

O reinado de Francisco I trouxe novas mudanças, os prazeres introduziram-se em toda parte e amoleceram todos os corações... Muitos abandonaram a residência do campo. Esforçaram-se de todas as maneiras a fim de adquirir o favor dos reis, ou daqueles que lhe eram próximos. Desde então, o caminho da fortuna não foi mais conforme a antiga rota. Antes era necessário um mérito essencial além de um grande nascimento. Mas, depois, fez-se necessário juntar o *consentimento* seguido da *complacência*, que logo degenerou em *baixeza* e em aviltamento de si mesmo. Os reinados seguintes foram reinados de favoritos, isto é, de facções e artifícios, em que a virtude e a nobreza foram igualmente rejeitadas dos postos principais.¹¹

Sob oposição aparente, intelectuais do Estado e feudais despojados partilham uma mesma concepção da história. Esta não é mais universal, religiosa, como a compreendia Bossuet por exemplo, mas nacional. É ocasião para rupturas a partir de acontecimentos renovadores, a conquista das Gálias para uns, a superação dos Antigos pelos Modernos para outros. No entanto, o acontecimento primeiro permite elaborar, nos dois campos, uma concepção mítica do futuro. É a hora de instaurar uma nova essência. Para os intelectuais do Estado, o futuro não seria senão a repetição do Século de Luís XIV; para os senhores feudais, ele deve permitir o reencontro da pureza original da

¹⁰ Henri de Boulainvilliers, *Histoire de l'ancien gouvernement de France*, t. I, La Haye-Amsterdam, 1727, p. 24.

¹¹ Boulainvilliers, *Essai sur la noblesse de France* (1700), Amsterdã, 1732, p. 219 c seg.

raça. De fato, nem Boulainvilliers nem Saint-Simon ousam conceber a história como um processo sem fim. Após haver analisado as grandes transformações de sua ordem, consolam sua miséria na mitologia do “sangue depurado”¹² e através da esperança quimérica de um retorno ao antigo estado das coisas.

¹² André Devyver, *Le sang épuré*, Bruxelas, 1974.

O FUNCIONAMENTO DO ESPETÁCULO

AS FORMAS

No decurso dos 15 primeiros anos do reinado pessoal de Luís XIV, período do rei maquinista, vão-se modificando as formas da representação. Primeiramente, o espetáculo toma o aspecto de uma linha reta, no longo desfile da entrada real de 1660. A relação entre atores e espectadores, entre povo e nação, ainda é medieval. Frequentam o mesmo espaço. A separá-los, há apenas, entre esses dois grupos, uma barreira de soldados. O espetáculo desloca-se de um arco de triunfo para outro, da mesma maneira que nos mistérios medievais os protagonistas do drama sagrado dirigiam-se de uma estação a outra. A entrada real não é compreendida como um conjunto situado num único recinto, mas como uma sucessão de quadros diferentes, contíguos, como numa parataxe. Trata-se de um afresco vivo que se desenrola num cenário urbano, e que suscita emoções intensas, gritos, choros, bravos de admiração. A música, os trajes, a pompa do cortejo, a aura que emana do casal real, tudo deslumbra de maneira exterior. É a procura de uma emoção barroca, viva, brutal, à flor da pele. Não se trata, para o espectador, de dominar suas impressões individualmente, mas, ao contrário, de se deixar arrebatar para fundir-se na coletividade, para encontrar um estado unitário e primitivo. A parataxe, no discurso ou nas artes visuais, dominou a estética medieval. O caráter de justaposição dos elementos somente pode existir porque se encontram unificados em outro lugar, na atmosfera religiosa. A religião exerce então sua função primeira de vínculo. As palavras não são sinais arbitrários das coisas mas símbolos. As imagens não são representações arbitrárias da divindade mas indicam sua presença real no meio dos homens.

Por essa razão, tocá-las pode tornar-se sacrilégio, e elas choram ou sangram como os seres humanos. É importante reter na memória essa vida misteriosa das imagens, para compreender as diversas querelas iconoclastas e a atitude supersticiosa concernente às estátuas de pessoas divinas. A estrutura entre os elementos da frase ou do afresco romano não se encontra no interior deste ou daquela, mas no exterior: é a presença real do Cristo no discurso bíblico ou na imagem que unifica as partes justapostas. Da mesma maneira, a presença do rei permite a articulação dos elementos dispersos da entrada real. Essa primeira cerimônia monárquica é de fato uma sobrevivência arcaica medieval: o rei é encenado como uma personagem sagrada, aparecendo mais como encarnação possível do Cristo do que como o chefe de um Estado autônomo, e encontra-se mais no coração da sociedade civil indiferenciada do que fora dela.

Ocorre em seguida o certame de 1662, espetáculo em que a dimensão laica e política prevalece à religiosa. A forma linear é modificada. Certamente, a festa começa com um desfile em Paris, mas se esconde aos olhos do povo e vem curvar-se sobre si mesma na praça do certame. As pessoas da nação encontram-se entre si, a linha tornou-se círculo, o afresco enrolou-se para converter-se em quadro. À ligação paratática dos elementos do espetáculo sucede uma ligação sintática. Os diferentes atores (as quadrilhas que representavam as cinco nações do mundo) são ordenados, relacionados uns com os outros, como as proposições da frase se acham, na língua clássica, coordenadas por operadores gramaticais. A linguagem constitui um sistema de signos independente e arbitrário, liberado de um além que não precisa mais refletir. A estética está em via de tornar-se autônoma assim como a história, a ciência ou a política. A perspectiva que se impõe em toda parte, desde o Quatrocentos, não é somente um conjunto de princípios válidos em relação ao urbanismo ou à pintura, mas uma maneira diferente de ver e construir o mundo. Acarreta uma ligação simultaneamente individualizada e intelectualizada para com a realidade que parece exterior ao observador. No certame, o monarca, proposição principal, domina a ação. A luz é seu atributo. Os nobres agem em seu nome e lhe são subordinados. Ao mesmo tempo, o espetáculo intelectualiza-se. Já não se trata de impregnar-se de sensações intensas, de fundir-se na massa indiferenciada: deve-se, ao contrário, distinguir-se dela com a análise dos signos inacessíveis ao povo: o certame aparece então como uma totalidade cujo sentido oculto se decifra. O espectador da nação identifica-se mais com os que têm o privilégio de figurar ao lado do prin-

cipe. Interioriza a representação pelo esforço mental que faz para entendê-la, isto é, para nela se incluir em pensamento. A emoção nasce menos da excitação dos sentidos que do reconhecimento da estrutura lógica do espetáculo. É essencial, por exemplo, analisar os operadores visuais que são os emblemas e as divisas para compreender a coordenação dos membros do espetáculo e sua relação com o predicado luminoso, ou seja, as relações da nobreza militar com a imagem ofuscante do príncipe. Somente essa compreensão dos signos permite a identificação mental e individual com o grupo representado.

A partir do ano de 1664, os espetáculos desenrolam-se de preferência em Versalhes. Conservam a forma circular, como nos *Plaisirs de l'île enchantée*, mas o círculo já não se encontra no coração da capital: situa-se diante dela. O espaço dividiu-se em duas áreas, porque a sociedade está oficialmente dividida em uma sociedade civil e um Estado. O estético e o político acham-se submetidos à mesma separação: há o espaço dos atores e o dos espectadores, o espaço do poder e o dos governados. Cria-se ao mesmo tempo uma hierarquia entre os súditos. Quando a representação era linear, todas as camadas sociais lhe tinham acesso, indistintamente. Quando o círculo se fecha, e se cristaliza em quadro somente a nobreza e a burguesia mais poderosa assistem à representação. Os outros apenas têm direito à imagem da imagem, à cópia, estando o original confiscado pela minoria nacional. A cidade recebe o eco da festa através dos jornais ou do rumor público. Quem o deseja compra uma reprodução gravada pelos artistas em voga. No decorrer da festa de 18 de julho de 1668, o círculo incendeia-se, torna-se bola de fogo. O quadro ilumina-se e se fixa, ao mesmo tempo que traça uma moldura flamejante que o porá para sempre em relevo. Sobretudo, torna-se a fonte de outra representação, aquela, cotidiana, da vida do monarca. Cada um de seus gestos é decomposto, dá origem a ritos e hierarquias. Cada uma de suas funções biológicas, desde o comer até o defecar, é objeto de um novo ritual simbólico. O corpo particular vê-se anexado pelo corpo imaginário. Os dois não formam mais que um único corpo glorioso, celebrado pelos poetas, heroificado pelos pintores. Nesse momento, Versalhes inteiro transforma-se em palco teatral. A representação é estruturada segundo os princípios da perspectiva. Todos os elementos figuram num mesmo quadro, unidos, e não mais contíguos. O espectador decifra uma máquina total, com seus pesos, contrapesos, suas grandes rodas e suas pequenas engrenagens. O corpo do rei torna-se o local de expressão de diversos micropoderes. Reúne as forças contraditórias do reino, que constituem a energia de

que se alimenta o corpo do Estado. Enquanto chefe, o príncipe imprime movimento e direção a essa série de forças adicionadas. É a alma que move toda a máquina de Estado. Acha-se na iminência de tornar-se rei-máquina.

Versalhes apresenta-se como palco diante de Paris. Três estradas principais convergem para lá e drenam os olhares do país em direção a esse santo dos santos. O castelo está plantado como um cenário em perspectiva graças aos três pátios encaixados um no outro, e que criam um efeito de profundidade. A partir de 1673, os nobres mais ricos ou os mais solícitos abandonam a cidade para residir em Versalhes de modo permanente. Mandam construir, em terrenos outorgados, palácios particulares cujas fachadas se voltam em direção à residência do senhor. Da mesma forma que, no teatro, os aristocratas reservam os camarotes mais à vista, às vezes por um ou diversos anos, decorando-os com seus brasões, eles também se estabelecem em Versalhes nos primeiros camarotes para assistir ininterruptamente à representação monárquica. Se esta sempre os fascina, se dá ritmo à vida cotidiana, se é sua atividade mais grave e aquela em que mostram o máximo de assiduidade, é que Luís XIV é bem mais que um simples histrião. O castelo recolhe a essência da vida aristocrática. A presença do príncipe dota de significação cada minuto da existência da corte. O espetáculo é o do corpo simbólico, isto é, encena através da vida do rei uma imagem concreta/abstrata do funcionamento da nação. Nesse nível é mais interiorizado: é a imagem do rei que cada um enterra dentro de si, simultaneamente como modelo fascinante que se deve seguir e como lei que se deve respeitar. Quanto mais o espetáculo se constrói de acordo com os princípios da perspectiva, mais seus elementos diversos se encontram ligados em função de uma sintaxe, e mais o espectador interioriza a imagem que dele recebe como exemplar, como modelo de conduta absoluto, verdadeiro, que não se pode nem contornar nem recusar e a que só se pode obedecer.

AS FUNÇÕES DO ESPETÁCULO

O espetáculo, no século XVII, possui uma função de deslumbramento: atrai e dissimula ao mesmo tempo. A atração é marcada pelo fototropismo positivo dos súditos com respeito ao sol monárquico. O

príncipe projeta sua imagem sobre um duplo palco, aquele que pouco a pouco se estabelece em Versalhes, e o do inconsciente e seus súditos. O rei se dá em espetáculo nesse duplo palco como “ideal coletivo do ego”,¹ e os súditos aí se identificam, não enquanto indivíduos, mas enquanto membros do corpo simbólico. Todos juntos é que são o rei enquanto grupo, enquanto nação, e mais tarde enquanto classe social. Nenhum indivíduo sozinho pode desejar o lugar do rei, nem julgar que é ele, pois o rei não é um indivíduo mas a encarnação de uma coletividade. Napoleão, que tentou como indivíduo obter o lugar imaginário de monarca do Antigo Regime, acabou fracassando. No século XIX, pelo contrário, a burguesia obterá pleno êxito nessa substituição, pois é enquanto classe, como totalidade, que ela se apoderará do lugar do rei no imaginário coletivo dos franceses. Situado sobre o Outro palco, o príncipe é objeto do respeito, da admiração, dos desejos dos súditos. Encarna ao mesmo tempo o proibido e o modelo a imitar. Representa o que é inacessível, ao mesmo tempo que é o único valor desejável. Desse modo governa os homens, canalizando para si as pulsões da libido de seus súditos. Domina a nação servindo-se do elo afetivo que a liga à sua pessoa, que a inscreve em sua pessoa, que a define em relação a ele. Se governa o povo com as dragonadas e as execuções públicas, governa a nação com as festas da corte e a fascinação particular. Ao primeiro ele dá o perdão, à segunda oferece seus dons sem contradoação. Por um lado ameaça matar, por outro não dar mais sentido à vida. Porquanto ele é, através de sua pessoa ou dos semióforos de que se cerca, a alma dos cortesãos. Anima-os, faz com que vivam, permite-lhes o acesso a seu ser em espetáculo, quando os convida a partilhar de sua existência gloriosa e a tornarem-se os sacerdotes do culto de que é deus.

O teatro clássico encena frequentemente, através dos exemplos fictícios ou históricos, o funcionamento do duplo corpo, permitindo captar sua lógica. O corpo particular deve manter com o corpo simbólico uma relação equilibrada. Para que um príncipe atinja sua dimensão de Rei, deve sacrificar o primeiro em termos de espetáculo e recusar os prazeres comuns dos homens. O sacrifício, que toma muitas vezes o aspecto de castração simbólica, permite ao monarca deixar a esfera humana e situar-se exteriormente à nação.² Se o rei não se decide por

¹ Freud, *Psychologie collective et analyse du moi*.

² Nós desenvolvemos esse tema em ‘Imagem du père et peur du tyran au XVIII^e siècle’, *Revue française de psychanalyse*, t. XLVI, janeiro 1980, pp. 5-14.

esse ato, transforma-se em tirano. As satisfações que ele se concede enquanto corpo particular acarretam a destruição do corpo simbólico e a ruína do Estado. Pior, a relação com seus súditos torna-se imaginária, no sentido psicanalítico do termo, ou seja, mergulha por inteiro no fantasma e não pode alcançar a ordem simbólica. O príncipe então já não é interpretado como o pai de seus povos, mas como uma Mãe todo-poderosa, boa ou má, uma fantasmãe³ como se sugeriu chamá-la, com quem os súditos-filhos mantêm uma relação de tipo simbiótico. Seja por amor ou por ódio, o súdito tende a aniquilar-se no seio do poder. Idolatra-o ou odeia-o de maneira absoluta, a fim de participar, de modo fantasmático, de sua onipotência. Se ao contrário o rei mantém um equilíbrio entre seus dois corpos, os súditos entretêm com ele uma relação simbólica, dominada pela posição objetiva de cada um na hierarquia social. O príncipe é menos objeto do amor ou do ódio dos súditos do que ocupante provisório do lugar do rei e encarnação da lei. Se o corpo particular se encontra aniquilado pelo corpo simbólico, isso cria um vazio no coração do Estado. O lugar do rei pode ser preenchido por aquele ou aqueles que possuem a realidade efetiva do poder. A sucessão violenta de um monarca a outro desencadeia novos fantasmas de onipotência. As relações entre o Estado e a sociedade civil reencontram, durante o período de revolução, um caráter imaginário. O novo soberano só pode ocupar com firmeza o lugar do rei se, por sua vez, consente no sacrifício das pulsões que o levaram ao trono.

O poder político, durante o Antigo Regime e depois, deve agir em dois níveis diferentes, se quer ser eficaz. O da gestão material e da organização do país, o nível político propriamente dito, e o da gestão imaginária, o nível afetivo e psicológico inconsciente. A primeira parte é preenchida quando as grandes funções do Estado são ocupadas por servidores devotados ao príncipe reinante. No caso de Luís XIV, Mazarino consagrou-se à tarefa durante a Fronde. Quando morre, em 1661, deixa para seu afilhado uma soberania quase absoluta, que a detenção do superintendente Fouquet virá concluir. A segunda parte é realizada nos 15 primeiros anos do reinado pessoal, quando Luís XIV participa ativamente dos balés e festas da corte. Torna-se Rei-Sol por excrecência e solidificação de seus papéis teatrais. A petrificação dos cenários efêmeros dá origem a Versalhes. Emersa do corpo particular,

³ Gabrielle Rubin, *Les racines inconscientes de la misogynie*, Laffont, 1977.

a imagem do rei se fixa e se propaga através dos canais instalados pelo poder no conjunto do país. Luís XIV conquista então o lugar real, isto é, instala-se no coração imaginário do Estado, no espaço vazio deixado pela morte de Luís XIII. A partir dessa casa central, ele encarna o Falo, torna-se o significante universal: tudo o que se realiza é feito em nome do rei.

O espetáculo possui uma segunda função, de dissimulação. Nessa qualidade, pode-se interpretá-lo como ideologia concretizada. De fato, vimos que as transmutações de valores entre o pólo feudal e o pólo burguês passavam pela mediação do espetáculo. A representação dá brilho aos grupos que se confrontam para melhor negar as discordâncias e a oposição que os separam. Esquemmatizando, poderia dizer-se que a monarquia do Antigo Regime, na maioria das vezes, sustentou os interesses burgueses ao mesmo tempo que oferecia à nobreza compensações imaginárias à sua perda efetiva de poder. Aí intervém o espetáculo: a imagem do rei situa-se entre os dois grupos e o envolve num mesmo corpo. Nesse sentido, o espetáculo constitui o avesso da história. Eles se excluem, já que a representação é a do corpo do rei e tende a recobrir a memória histórica dos grupos particulares. Querendo repetir-se à sua semelhança, o espetáculo desaparecerá de fato e fará aparecer o campo da história.

O REI-MÁQUINA

Fixando o corpo particular em atitudes repetitivas, o monarca bloqueia a capacidade de evolução do corpo imaginário. Ou, mais exatamente, esta começa a escapar-lhe. Os intelectuais do Estado, pelo excesso de seus propósitos, cristalizam na segunda parte do reinado o duplo corpo em um corpo único, que nem a idade nem a doença parecem atingir. Esse corpo glorioso, que funciona como um relógio, acarreta um cerimonial, na corte, mecanizado ao extremo. Numa época em que os gestos dos primeiros operários a trabalhar com máquinas industriais são decompostos e analisados para um melhor rendimento, o corpo do rei-máquina acha-se desdobrado numa grande quantidade de gestos mecânicos. Saint-Simon

observa que “com um relógio e um calendário, a trezentas léguas da corte, sabia-se em dada hora o que o rei fazia”.⁴ À gesticulação do rei-máquina corresponde a dos cortesãos que dele cotidianamente se aproximam na esperança de um favor ou de um olhar benévolo. De La Bruyère a Montesquieu, os autores do final do reinado deleitaram-se em descrever esse pequeno balé ritual.

É preciso que compreendamos também de outra maneira a expressão ‘rei-máquina’. Na segunda parte do reinado, vemos as grandes categorias do real tornarem-se autônomas. Suas conseqüências são que os instrumentos técnicos já aparecem como um conjunto e não mais separados uns dos outros. Concebidos como utensílios de produção, tornam-se a Técnica. O mesmo acontece com a política. Os antecessores de Luís XIV haviam concebido o poder em termos de extensão. Para sobreviver, a monarquia devia crescer sem parar, levar suas conquistas para mais longe, e apoderar-se de territórios que ela integrava no conjunto França. Com o reinado do Rei-Sol, dois novos fatores modificam essa atitude. Primeiramente, o êxito da monarquia absoluta, que permite conceber o poder não mais em sua extensão contínua mas na permanência de sua organização. Ele abandona assim a figura de máquina de guerra e de conquista para assumir a de máquina de organização da realidade social e de regulação dos seus diferentes níveis. Em segundo lugar, o relativo recuo em que foi colocada a pessoa particular após 1675 faz aparecer a classe política como totalidade. Ela toma a forma de uma administração que funciona como uma megamáquina. Desde Maquiavel, a atividade política é interpretada de modo racional. O príncipe exerce, como ele disse, “o belo ofício de rei”. Os servidores analisam-se como membros de um todo. Aceitam essa laicização na medida em que o universo religioso deu lugar a outro, racional e abstrato, que ocupa seu espaço. A máquina os seduz como outrora o Deus dos cristãos. Por sua vez, ela suscita vocações, porque não apenas é capaz de fabricação repetitiva mas também demonstra capacidades ‘poéticas’, isto é, de produção de novidade. A querela dos Antigos e dos Modernos indica que a originalidade do reinado de Luís XIV foi percebida pelos contemporâneos, tenham eles sido vítimas ou beneficiários. Não somente é aceita pelo círculo imediato do monarca mas louvada, e isso traduz uma profunda ruptura com a mentalidade tradicional. Valores que se podem chamar burgueses aparecem em primeiro plano. Para que os membros da nação constituam

⁴ Citado por A.-E. Parmentier, *La cour du Roi-Soleil*, Armand Colin, 1909, p. 61.

a energia que põe em movimento a máquina do Estado, esta deve ser capaz de seduzir e unir em um único conjunto as forças dispersas ou contraditórias. É uma das funções atribuída ao espetáculo. As representações solenes evidenciam a capacidade sobrenatural do poder. Suscitam assim um apego, um sentimento de vinculação que se interioriza em cada um dos participantes. A atividade das diferentes peças, suas interações, ou, propriamente falando, o sistema administrativo, pode então aparecer como uma megamáquina, produtora e organizacional, capaz de gerir, reproduzir e transformar a realidade social. As engrenagens certamente podem bloquear-se, mas também entrar em competição, estimularem-se entre si, travar-se ou adicionar-se conforme as necessidades, sendo substituídas por novas peças. A administração do reino, concentrada em Versalhes mas possuindo ramificações em todas as províncias e até na 'nova França', apresenta-se como máquina de ações e interações, máquina cujas ações recíprocas modificam o comportamento e a natureza mesma dos que atuam. A tomada de consciência, no início do século XVIII, da capacidade humana de transformação do real faz-se através da nova concepção da história, separada do conjunto mitistórico: os homens não têm mais de reproduzir o passado mas podem modificá-lo. Os grandes reinados precedentes já não formam um modelo que se deve seguir porque neles se manifestava a Autoridade. Constituem antes uma etapa em direção ao presente, um elo numa cadeia evolutiva dos seres e das sociedades.

Técnica e administração são totalidades autônomas e complementares, compostas de instrumentos múltiplos e órgãos diversos, que transformam o real. Se a máquina industrial cria transformações mecânicas, a máquina humana transforma de outra maneira: muda as formas, deforma, destrói e constrói, metamorfoseia.⁵ A técnica produz o semelhante, produz objetos manufaturados. A administração produz igualmente seres estereotipados, isto é, súditos, indivíduos idênticos, que se podem deslocar, manipular, amestrar em função de imperativos sociais, econômicos, políticos ou militares. Contrariamente à máquina industrial, a máquina humana supera a capacidade de fabricação repetitiva para engendrar a novidade: concebendo-se através do corpo do rei-máquina como totalidade, a nação vai ao mesmo tempo conceber o povo como conjunto de forças como massa de proletários. Essa

⁵ Para tal concepção da máquina humana, podem-se consultar: Lewis Mumford, *The myth of the machine*, Secker & Warburg, Londres, 1971; Edgar Morin, *La méthode*, I., *La nature de la nature*, 2.^a parte, cap. I. Seuil, 1977.

novidade constituirá, em fins do século XVIII e durante o século XIX, uma das condições da Revolução Industrial. A instalação da administração durante o Antigo Regime permitirá a eclosão da indústria após a Revolução. Nesse ponto pelo menos, a monarquia preparou o sucesso da burguesia pós-revolucionária. Concebendo-se ela própria como máquina, através do órgão do Estado, a burguesia do século XIX verá no proletariado uma gigantesca força produtiva que ela utilizará para criar uma riqueza antes impensável. Essa transformação histórica das mentalidades prepara-se no século XVII, com a instalação da administração moderna e a centralização. A máquina, sob forma industrial ou teatral, manifesta-se como superpoder; seus movimentos, suas forças ultrapassam a natureza e engendram a abundância miraculosa. Dá-se o mesmo com a nação do corpo do rei: ela decuplica sua eficácia, permite a criação de outras máquinas, máquinas de artefato ou máquinas humanas. “Serve aos homens para fazer coisas que estão além de suas forças.” É a definição dada por Furetière à máquina. A fixação do monarca como rei-máquina permitiu a concepção do Estado como forma abstrata, na relação lógica de seus diferentes membros. Quando, ao fim do Antigo Regime, a burguesia é bastante poderosa para livrar-se das aparências de realeza do Estado, a imagem do príncipe será apagada e substituída por puras abstrações, Justiça, Fraternidade, Liberdade, Igualdade, que os revolucionários por sua vez transformarão em espetáculo.

Tentamos mostrar como as artes formavam um ‘lugar-comum’ em que vinham transformar-se as ideologias contraditórias da sociedade do século XVII, tenham sido elas herdadas do Império Romano, da religião cristã ou do feudalismo medieval. Ao mesmo tempo que o nobre feudal se transforma em cortesão, adquire novas atitudes, seja ator, figurante, ou simples espectador da representação: sua violência não mais se exprime através das armas, mas das palavras. Não se defende mais contra as agressões exteriores, aprende a controlar-se, submetendo sua vida à vigilância do rei, interiorizando o rei como Lei, isto é, simultaneamente como superego punitivo e ideal coletivo do ego. Como Norbert Elias outrora já demonstrou,¹ o superego freudiano desenvolve-se plenamente no momento em que a hierarquia medieval se fragmenta. O indivíduo entregue a si mesmo, liberado, interioriza as defesas familiares e sociais contra suas próprias pulsões agressivas e sexuais. O interesse intelectual desde então já não está no ato do homem, como nos romances de cavalaria, mas na consciência desse ato, na sua preparação ou em suas conseqüências diversas, na repercussão que ele produz. Nesse sentido, toda arte e toda literatura tornam-se a partir do século XVII estudos da consciência humana. Os artistas consideram-na simultaneamente instrumento de conhecimento e terreno de observação. No século XIX, Freud e Marx lhe alargarão consideravelmente o campo, juntando à consciência o inconsciente, seja pessoal (o ‘id’ que atravessa nossa conduta), seja social (a ideologia que estrutura nossa práxis). Um e outro, com conceitos diferentes,

¹ N. Elias, *La dynamique de l'Occident*, trad. fr., Calmann-Lévy, 1965.

analisarão as ilusões e o determinismo dessa consciência. Ao mesmo tempo que lhe alargam o campo e desmontam o funcionamento, eles põem a consciência em seu lugar. De objeto neutro e universal de percepção do real que era, ela se reencontra como criação social e individual. O 'eu' cartesiano não está mais no exterior do mundo, torna-se parte integrante dele. Essa pequena revolução copernicana constituirá os fundamentos da estética e da ciência do século XX, nas quais a construção em perspectiva perdeu a vigência por falta de um ponto de vista único onde o observador poderia colocar-se.

No século XVII, a encenação do Estado permite que ele se afirme com irrefutável evidência. No momento em que se desenvolve sob sua forma absolutista, drena para si o conjunto das criações culturais, a fim de que se transformem em signos de seu poder. Hoje, o espetáculo não se concentra no homem, mas nas mercadorias.² O ser humano já não aparece senão como apêndice dos objetos que cria e que parecem dotados de vida própria. No século XVII, o espetáculo é, em primeiro lugar, aquele da nova ordem política que se instala e afirma assim sua eternidade. Enquanto no século XX o poder político tende a negar-se como tal e dissimula sua violência sob uma racionalidade econômica e imperativos gerenciais sob Luís XIV ele afirma-se abertamente. Seduz e aterroriza pela demonstração de sua força. Antes de partir para a guerra, Luís XIV multiplica os desfiles e as paradas, como no acampamento de Compiègne em 1698, a ponto de essas manifestações de um poder que ele não mais domina valerem-lhe o apelido de 'rei das inspeções de tropa'. É simultaneamente rei maquinista e rei-máquina. Engloba em seu corpo imaginário todos os que participam da transformação do país. A energia acumulada faz funcionar essa máquina cujas engrenagens humanas se estendem aos confins da França. Estas se reconhecem pelo afinco com que procuram servi-la e servir-se dela.

Com a análise sociológica das artes no século XVII, vimos constituir-se um grupo a que não se pode ainda chamar uma classe, mas que forma seu embrião. A classe burguesa estrutura-se numa totalidade ao longo dos séculos XVIII-XIX através de práticas econômicas comuns, mas, a consciência dessa totalidade lhe é dada parcialmente pela cultura. É ao partilhar os mesmos valores estéticos que ela no século XIX se reconhecerá como classe. Quando, com a Revolução Francesa, tor-

² Guy Debord, *La société de spectacle*, Champ Libre, 1967.

na-se bastante forte para livrar-se do monarca, corta ao mesmo tempo seus liames com a transcendência. Tratava-se aí de grande novidade, mesmo se tivesse sido preparada pela filosofia das Luzes. A aristocracia feudal afirmara-se outrora como casta superior através do discurso religioso. Seu sangue azul justificava os privilégios. Quando em 1793 a burguesia faz correr o sangue sagrado do monarca, separa-se dessa ideologia mas, estando vago o lugar, tentará encontrar outra transcendência para justificar, por sua vez, sua superioridade e seus privilégios. No século XIX, não é mais na religião que ela irá procurar justificações, mas nas artes e na literatura. O domínio da cultura deterá, no discurso burguês, o mesmo lugar que a religião no da aristocracia feudal. A posse dessa cultura desejável, a capacidade de trocar os signos complexos do saber, definirão a natureza intrínseca de cada burguês e a prova de sua superioridade sobre o proletariado inculto. A cada um dos grandes períodos do desenvolvimento do capitalismo corresponde um lugar coletivo que, exibindo semióforos, concentra em si toda a significação separada e a oferece como representação. A igreja, sobretudo sob sua forma de catedral, foi esse lugar no final da Idade Média, quando se multiplicaram as tropas mercantis. Durante a monarquia absoluta, foi substituída pelo castelo do príncipe. Finalmente, depois da Revolução, este se transformou em museu: os livros do rei formam o embrião da Biblioteca Nacional. Suas pinturas constituem o primeiro acervo das coleções públicas. Seu castelo torna-se museu histórico. O museu, local permanente da cultura burguesa,³ é a forma sob a qual sobrevivem os espaços significantes de outrora, sejam as igrejas ou os castelos. Sua função primeira de centro da vida religiosa ou da vida da corte foi suspensa, cristalizada em um momento preciso de sua história. Igrejas e castelos, convertidos em imagens fixas de um passado retrabalhado, continuam a representação do poder na esfera autônoma da estética. A título de objetos de arte, participam do espetáculo geral contemporâneo.

³ Pierre Bourdieu e Alain Darbel, *L'amour de l'art*, Minuit, 1969.

Este livro foi composto por
ALVOPRES INFORMÁTICA, SERVIÇOS E SOFTWARE LTDA.
Av. São Luís Gonzaga, 2.085 — Rio de Janeiro, RJ
e impresso nas oficinas da

GRÁFICA PORTINHO CAVALCANTI

Rua Irineu Marinho, 52 — Rio de Janeiro, RJ
para a
LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S.A.
em outubro de 1993

ANO DA VI BIENAL INTERNACIONAL DO LIVRO
(Rio de Janeiro, 19 a 29 de agosto)

*

Centenário de nascimento de
Paulo Setúbal (1.1.1893 — 4.5.1937)
Gilka Machado (12.3.1893 — 17.12.1980)
Jorge de Lima (23.4.1893 — 15.11.1953)
Ronald de Carvalho (16.5.1893 — 15.2.1935)
Mário de Andrade (9.10.1893 — 25.2.1945)
Sobral Pinto (5.11.1893 — 30.11.1991)
Alceu Amoroso Lima [*Tristão de Athayde*] (11.12.1893 — 14.8.1983)
Miaikovski (19.7.1893 — 14.4.1930)
Jorge Guillén Álvarez (1893 — 1984)
Miró (20.4.1893 — 25.12.1983)
Centenário de morte de
Tchaikovski (7.5.1840 — 6.11.1893)

*

Cinquentenário de lançamento do romance *Fogo morto*,
de José Lins do Rego (outubro de 1943)

*

61º aniversário desta Casa de livros, fundada em 29.11.1931

CÓD. JO: 02605

*Qualquer livro desta Editora não encontrado nas livrarias pode ser pedido,
pelo reembolso postal, à LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S.A.*

Rua Marquês de Olinda, 12/3º andar — Botafogo
22251-040 — Rio de Janeiro, RJ
Tel.: (021) 551-0642 — Fax: (021) 551-7696

o eu e a sociedade se enlaçam num mesmo superego cênico em que a ostentação do máximo de força — e magnificência — subjugava ora pelo fascínio ora pelo terror. O imaginário de uma nação inteira se acha sob controle estrito do monarca e de sua irresistível fantasia de transcendência (como, três séculos mais tarde, poderá ser perfeitamente modelado pelos veículos de massa: o espetáculo invadirá cada casa, terá a seu alcance todos os olhos e consciências). Assim, a religião e a cultura se transformam em signos do mesmo prestígio social e poderio político.

O Estado absolutista, depois de Luís XIV, prossegue com Luís XV e desaba junto à própria cabeça de Luís XVI: no fundo da cena, e nos bastidores, a burguesia prosperava, a revolução afiava suas armas. Sua superestrutura seria outra, a ilustração a representaria nos museus, nos festivais, no comércio da cultura, pois, como aponta Guy Debord citado por Apostolidès, o espetáculo já não se concentrará no homem, mas nas mercadorias.

MAURO GAMA



Jean-Marie Apostolidès nasceu em 1943. Doutor em letras, lecionou nas universidades de Tours, Montreal e Stanford. Atualmente, é professor na Universidade de Harvard (EUA).

O leitor brasileiro ...teve muitas oportunidades, nesses últimos anos, não só de identificar e acompanhar o espetáculo do poder, sua encenação, sua coreografia às vezes repulsiva de tão hipócrita, como também de ver o circo pegar fogo, a farsa terminar em desastre, o luxo virar lixo. Pois agora, com o mergulho no passado e num dos modelos políticos de autoritarismo mais radical que já se viu na Terra [o do Estado absolutista na França ao tempo de Luís XIV], saberá melhor ainda como se monta a mistificação política, como as elites desempenham seus papéis, como interagem as classes sociais na cumplicidade ou na enganação recíproca a que se entregam. Afinal, o jogo muda com o tempo, mas os paralelos sempre podem ser feitos.

(das orelhas de Mauro Gama)



ISBN 85-03-00490-9

JOSÉ OLYMPIO
EDITORA

Edunb