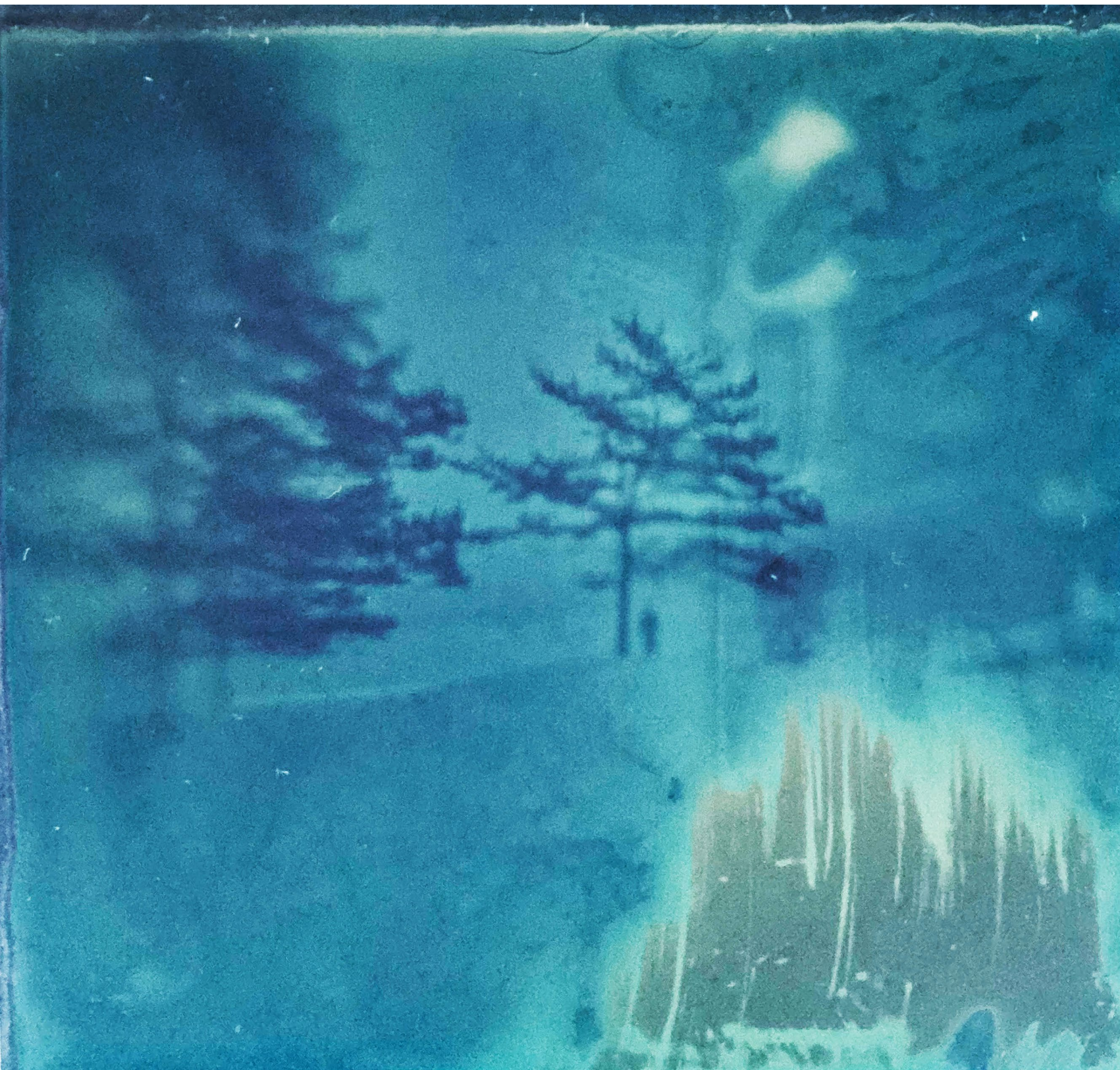


N. 17 March 2024

И | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS, UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA





N. 17 March 2024

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Published by
Instituto de História da Arte

Return to Repair	7
Catherine Dormor	
Minimalist intimacy and feminist materialism	29
in the work of Charlotte Posenenske	
Barbara Knežević	
'La plus éclatante victoire coûte trop cher':	51
(des)continuidades de matriz clássica na arte	
produzida durante o reinado de Luís XIV	
Diogo Lemos	
Role-taking, role-making:	79
the mask as a tool in David Wojnarowicz's	
<i>Arthur Rimbaud in New York</i>	
Federico Rudari	
Adrian Paci and Immigration to Italy	97
Centro di Permanenza Temporanea	
Deborah Ruth Galante	

Contents

Contributions

‘La plus éclatante victoire coûte trop cher’: (des)continuidades de matriz clássica na arte produzida durante o reinado de Luís XIV

DIOGO LEMOS¹

Centro de História da
Sociedade e da Cultura (CHSC),
Universidade de Coimbra

Contextualização: da Antiguidade Clássica à Monarquia Cristianíssima

Ainda que o contexto fundacional da igreja católica romana expresse uma notória assimilação da cultura pré-cristã – com a apropriação de fábulas da mitologia pagã, posteriormente resinificadas –, é comumente aceite que a aculturação greco-romana atingiu especial notoriedade a partir do renascimento e da disseminação de literatura que relacionava, positivamente, certos imperadores da Antiguidade Clássica e alguns dos seus seres sobrenaturais com os reis católicos.

Alicerçada ainda noutros fatores que fomentaram este contexto, entre os quais a descoberta e valorização de ruínas da Antiguidade, a exploração intensa da arte de temática alegórica e mitológica adequou a representação, reinterpretada, de várias das divindades do panteão greco-latino aos circuitos profanos e sagrados da Cúria Romana e dos reis católicos (Gombrich 1999: 448; Eusébio 2005). Nesta nova era de intensa sede pelo conhecimento da cultura clássica, os artistas representaram, como nunca antes, um vasto universo figurativo com recurso a figuras de estilo, como a hipérbole e a sinédoque, que faziam transparecer as qualidades e virtudes dos seus encomendadores: convenientemente equiparados a personagens cuja moral se considerava irrepreensível e ideal.

Comungando, de resto, das estratégias utilizadas por alguns dos seus antecessores, Luís XIV empreendeu um ambicioso projeto de apropriação de um conjunto de

¹ A realização deste trabalho contou com o apoio da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2021.05859.BD.

divindades, virtudes e, em suma, símbolos e signos visuais da Antiguidade Clássica. Apropriação que se consagrou particularmente através da equiparação entre soberanos franceses e imperadores e deuses romanos, revelava-se um mecanismo adequado aos emergentes valores culturais da Época Moderna², mas também – e sobretudo – um projeto de instrumentalização da arte ao serviço da política de estado belicista do rei, que, como sabemos, marcou praticamente todo o seu reinado.

Contudo, as consequências advindas de várias ofensivas bélicas, como a Grande Aliança contra França, a Guerra da Liga de Augsburg (1688-97) e a Guerra da Sucessão Espanhola (1702-13), abririam caminho para que a cultura figurativa de matriz clássica começasse a falir. Tentemos agora compreender estas dinâmicas de continuidade/descontinuidade.

O Rei Sol: um projeto de propaganda de matriz clássica

É amplamente sabido que o reinado de Luís XIV foi marcado por sucessivos esforços para disseminar a ideia de que as suas ambições territoriais eram legitimadas por desígnio da Divina Providência. Contudo, como também sabemos, a dominação do plano terreno – sempre legitimada pelo “triumfo da verdadeira fé”³ – necessitou da guerra para cumprir o seu propósito⁴. Concebida de forma a “validar” vários dos confrontos bélicos patrocinados pelo rei, a arte instrumentalizada pelo Estado francês desempenhou um papel da maior importância nesta matéria.

A Guerra Civil das Frondas (1648-53) revelou-se, justamente, um dos primeiros momentos do reinado Luís-quatorziano em que se associou a imagem do rei ao triunfo do guerreiro sobre os “infiéis”. Neste caso, a produção de objetos artísticos cujo tema central era a vitória das Frondas tinha como propósito lembrar que se devia a ele, o recém-entronado Luís XIV, o dismantelamento do feudalismo e dos efeitos nocivos que infligia ao povo e, enfim, ao próprio Estado, numa espécie de relação umbilical. O rei devia ser, portanto, implacável e brutal para com a rebelião⁵, a qual devia dominar, reformar e submeter à autoridade estatal, livrando, desta forma, a sociedade do desequilíbrio de poderes, das “injustiças” de que padecia. Era nele que deviam ser depositados todos os poderes, o legislativo, o executivo e o judicial. Era essa a vontade de Deus, segundo as teorias absolutistas⁶ que intentaram escudar o seu governo.

Assim, o sucesso do exercício do poder e da autoridade, em geral, e da disposição na esfera pública e privada de imagens alusivas ao confronto das Frondas (e outros), em particular, alicerçava-se num conjunto de doutrinas que impeliam a sociedade

² Refira-se que o interesse pela história política dos imperadores romanos se revelou um tema vastamente explorado ao longo do final da Idade Média, disseminado nos circuitos régios, ainda que a tônica destes textos não acentuasse a associação do plano de governo hegemónico romano à figura do rei, tal como a viríamos a conhecer no início da Idade Moderna. Veja-se Provini 2006: 92-5.

³ Narrativa que a sociedade era conduzida a assimilar e a defender e na qual era levada a acreditar.

⁴ Embora também pudesse ser exercida através de ofensivas diplomáticas passivas.

⁵ Neste caso, o poder parlamentar e feudal, insubmisso à coroa.

⁶ Como as de Jean Bodin (1530-1596), Charles Loysau (1564-1627), Cardin le Bret (1558-1655) e Cardeal Richelieu (1585-1642) e, claro, Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704), contemporâneo de Luís XIV.

a crer que Luís XIV só era absoluto (mas não despótico ou tirânico) porque assim serviria melhor a esmagadora maioria da população: o Terceiro Estado (Bouveresse 2016: 79-81). Portanto, o plano passava por legitimar o uso da força e da repressão sobre aqueles que eram (estrategicamente) considerados os inimigos do Estado, e da sociedade por extensão – uma tentativa de legitimação das ambições de conquista e domínio territorial, executadas a custo de violentos e brutais confrontos, cuja lastimável perda humana se intentou por várias vezes dissimular, sobretudo a partir da década de 1670.

Em suma, as condutas bélicas do rei, mesmo aquelas que implicavam conflitos sangrentos, eram impostas como virtudes: (desejavelmente) compreendidas, aceites e defendidas não só através do favorecimento da propaganda do absolutismo, intrinsecamente cristão, como também (e não raras vezes em concomitância) através da instrumentalização dos épicos da Antiguidade Clássica – temática que nos interessa explorar. De forma a tornar facilmente inteligível esta realidade, as “virtudes” associadas à guerra, como a Força, passavam por um processo de personificação e, através das artes (plásticas, cénicas, literárias etc.), assumiam a forma de um conjunto específico de figuras: de heróis bíblicos e, sobretudo, de heróis clássicos, como os imperadores, deuses e paladinos greco-romanos, que, à época, se reconheciam como modelares⁷. Tal como eles, Luís XIV deveria tornar-se um “homem de culto” (Campbell 2009: 29) – homem este que impulsiona a sociedade a crer⁸ que França é herdeira de Roma; a “patrie du droit, de la théorie de l’État, de la puissance publique”, como bem sublinha Jacques Bouveresse (2016: 77-78). Luís XIV era, enfim, a continuidade desta realidade, não um simulacro. No limite, era esta a ideia que se tentava imprimir.

Assumindo-se como um protótipo fruto deste panorama sociopolítico e artístico, destaque-se a célebre estátua de mármore de *Luís XIV esmagando a Fronde*, encomendada a Gilles Guérain (1611-78) em 1653, conservada atualmente no *Château de Chantilly*.

Apresentando um programa iconográfico “à l’antique” e “à romaine”, assim descrito nas cláusulas contratuais a que o artista foi submetido, esta escultura expressa o plano de hibridização cultural, (con)fundindo, justamente, a simbólica da monarquia francesa – cristã, se quisermos – (flor-de-lis, mão da justiça, etc.) com a simbólica de matriz clássica (manto e sandálias à *romana*, armadura, etc.):

le roi serait habillé à l’antique en Caesar victorieux avec un manteau à la romaine semé de fleurs de lys, sa teste couronnée de laurier, tenant en sa main droite un spectre de mesme marbre avec lequel il montre avoir reduict la Mutinerie, foulant aux pieds une figure représentant la Rébellion de grandeur convenable et au naturel d’un fort jeune homme renfrogné de visage, armé d’un javelot et

⁷ Incrementando a construção da imagem do herói (rei) clássico, “as publicações periódicas, em particular a Gazette de France, publicava duas vezes por semana, e o Mercure Galant publicava mensalmente um espaço considerável dedicado às ações do rei” (Burke 2007: 27). Os textos inclusos nestes periódicos – evidentemente de carácter laudatório – contribuíam ativa e simultaneamente para a execução do plano de instrumentalização das artes (neste caso, da escrita), já que os seus compositores eram frequentemente congratulados com prémios e avultadas quantias que incentivavam a criação do melhor panegírico dedicado ao rei. Neste domínio, a censura desempenhou um papel fundamental na proteção e disseminação da imagem de matriz clássica e “gloriosa” de Luís XIV, particularmente a partir da nomeação de Gabriel Nicolas de la Reynie (1625-1709), em 1667, a primeiro-tenente da Polícia de Paris (Burke 2007: 61).

⁸ Sendo educada e coagida a tal, mas sempre cumprindo com a ortodoxia cristã, que, afinal, é a sua matriz.

un cimier en teste auquel il y a une figure de chat, foulant un joug rompu (Bresc-Bautier 2012: 69).

A estátua foi colocada na Praça da Câmara Municipal de Paris, no centro nevrálgico da cidade, a 23 de junho de 1654 – precisamente 16 dias após a sagração de Luís XIV. Ora, a data da sua inauguração desempenhou um papel da maior importância: não nos podemos esquecer de que o edifício da Câmara Municipal estava ainda a ser alvo de uma campanha de reabilitação, fruto das devastadoras e sangrentas invasões perpetradas por uma fação da nobreza insubmissa⁹, sobretudo a ocorrida no ano de 1652¹⁰. A Fronda quis arruinar – e esmagar –, literal e simbolicamente, o poder régio. Contudo, o Estado – afinal vitorioso – viabilizou a reviravolta: agora, era a Fronda que estava a ser esmagada, mesmo em frente ao edifício que outrora desrespeitara e destruiria¹¹. O poder régio restaurava-se; erguia-se das cinzas e eternizava-se (tal como a cultura romana). Já a *rebelião feudal* era, inversamente, condenada a ser esmagada *ad aeternum* sob a forma de uma estátua de pedra cuja durabilidade é, enfim, (quase) eterna. A disposição desta imagem, bem como de muitas outras, na esfera pública reforça a instrumentalização da arte ao serviço das ambições de Luís XIV.

Naturalmente, a apropriação da cultura clássica torna-se evidente não apenas nas esculturas dispostas em locais de convivência da sociedade urbana, como também a partir dos vários exemplos de outras pinturas e retratos da primeira metade do governo luís-quatorziano, dispostos nos circuitos régios, nos quais o monarca se apresenta como um verdadeiro general das milícias romanas ou como um glorioso deus do panteão clássico¹². Nos casos da arte produzida para os circuitos de carácter mais privado – sobretudo aqueles que se afastavam, literal e simbolicamente, dos palácios de aparato, da encenação mais direta do poder e autoridade (como o palácio de Fontainebleau, do Luxemburgo, entre outros) –, o plano de propaganda era, naturalmente, menor, ou, até, inócuo. Nestes circuitos, o rei tinha um maior sentido de “liberdade”. E era essa mesma liberdade, esse poder de decisão, que sintetizava os desejos e anseios mais profundos – ou meramente estéticos – do rei. Para analisar a imagem de Luís XIV como instrumento de propaganda temos, portanto, sempre de destringer, de entre outras questões, o domínio público do privado¹³. Em Versalhes, estas dinâmicas conviviam paredes-meias. As antecâmaras privadas dos apartamentos régios, onde as encenações diárias da pessoa pública do rei não tinham tanta preponderância, não desempenhavam a mesma função – simbólica e propagandística – que, a título de exemplo, os grandes jardins de aparato do palácio. Relembre-se, aliás, que:

⁹ Incluindo os príncipes do sang.

¹⁰ Veja-se Maral (2009), Bresc-Bautier (2009) e Bresc-Bautier (2012).

¹¹ Tirando partido de um verdadeiro projeto doutrinário que polarizava a sociedade, não raras foram as vezes em que os “inimigos do rei” foram retratados (alegóricamente ou diretamente) com atributos identificativos de características idiossincráticas de determinados grupos sociais, entendidos como a encarnação do Mal.

¹² Situação que adquire grande notoriedade a partir de 1664, altura em que se delega a Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) a supervisão do patronato real das artes e das academias ao serviço de Luís XIV.

¹³ Para o conhecimento abrangente dos estudos centrados no retrato veja-se Pinelli et al. 2012.

Les jardins de Versailles devenaient le musée à ciel ouvert de la culture antique, et c'est bien ainsi que l'appréciaient les courtisans trompant leur ennui dans la promenade, comme le public issu des classes urbaines cultivées, désormais visiteurs assidus, et déjà les « touristes », ces aristocrates adeptes du « grand tour » dans les capitales européennes (Sabatier 2016: 12).

A classicização do Estado é, como quer que seja, inequívoca: o rei era repetidamente retratado, nos mais diversos suportes, como um “novo Alexandre (a sua comparação favorita, pelo menos durante a década de 1660), um novo Augusto (encontrou Paris em tijolo e deixou-a em mármore), um novo Carlos Magno, um novo Clóvis, um novo Constantino, um novo Justiniano” (Burke 2007: 45).

Contudo, deve deixar-se bem claro que o plano do rei não passava apenas por fazer-se confundir com estes imperadores. Luís XIV quer superá-los. É este o motivo que justifica, aliás, a hibridização – afinal anacrônica – da simbólica clássica com a simbólica da monarquia francesa em inúmeras obras, da pintura à escultura, que incluem o retrato do rei. “Cette pratique volontaire de l'anachronisme obéit à deux motivations: ne pas conférer une temporalité fallacieuse (ce roi n'est pas Trajan), identifier le prince (ce roi est Louis XIV). D'où la perruque” (Sabatier 2016: 190-9).

Para além dos deuses e imperadores da antiguidade, existem outras figuras sobrenaturais de matriz clássica que foram instrumentalizadas, mas às quais menor atenção se presta. Retratadas em diversos cenários alegóricos que exortavam à glorificação dos triunfos do rei no plano militar, também as Virtudes Cardeais (a Justiça, a Fortaleza/Força, a Prudência e a Temperança) desempenham um papel importante.

Efetivamente, as reflexões que versam sobre as Virtudes Cardeais constam na obra de Platão e Aristóteles, pelas quais Ovídeo se deixa contaminar (Castañeda 2014: 97-116). Séculos mais tarde, o Cristianismo emergente apropria-se da carga semântica original destes “seres celestes”, mediadores da conduta humana, para assim formular os seus princípios de ortodoxia. Refira-se, aliás, que as Virtudes acabam por ser retratadas nas sagradas escrituras, mais concretamente, no *Livro da sabedoria de Salomão* (8:7): “Se alguém ama a justiça, as virtudes são os seus frutos, pois é ela quem ensina a temperança e a prudência, a justiça e a fortaleza, que são na vida os bens mais úteis aos homens.”¹⁴

¹⁴ Disponível em: <<https://biblia.paulus.com.br/biblia-pastoral/antigo-testamento/livros-sapienciais/sabedoria/8>>, consultado em: 10-03-2022.

Com a consagração das Virtudes, inclusas nas sagradas escrituras, e posteriormente louvadas por autoridades da Igreja Católica Romana como Santo Ambrósio, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, iniciou-se um novo paradigma iconográfico,



Fig. 1 Jean Dolivar (gravador) e Jean Berain l'Ancien (desenhador), *Trono do Rei da Grande Galeria de Versalhes, montado para a audiência dos embaixadores siameses, 1686.* Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

patente nos mais diversos retratos pictóricos e escultóricos de sumos pontífices e governantes, que, ao longo de toda a Idade Média e Idade Moderna, se fizeram retratar acompanhados das Virtudes Cardeais e Virtudes Teológicas (Castañeda 2014: 100-7).

Ainda a este propósito, e no que à arte produzida ao serviço de Luís XIV na primeira metade do seu reinado diz respeito, tome-se como exemplo a cadeira real do monarca, encomendada em 1669 a Philippe Caffieri, *sculpteur ordinaire des meubles de la Couronne*.

A cadeira incorporava sete imagens de prata, adossadas à sua estrutura, que assumiam a forma de quatro querubins (integrados nas pernas e braços da cadeira); de duas Virtudes Cardeais (a Força/Fortaleza, empunhando o seu bastão, e a Justiça,

sustendo a balança e a espada, ambas rematando os cantos das espaldas); e de uma divindade: Apolo (rematando o cachaço da cadeira, ostentava a coroa de louros e a lira)¹⁵.

Como já foi referido num estudo anterior (Lemos 2023a: 52), este programa iconográfico invocava, justamente, os seres celestes da Antiguidade Clássica de que Luís XIV se apropriou para o reforço da imagem da monarquia que conquista e reina por direito divino. Apolo desempenhava um papel essencial na dupla configuração da imagem do rei apresentado como mecenas – que, através da lira, se anunciava patrono da música, da dança e das artes – e do rei que encarna o próprio *Sol*, encenando a extensão do seu jugo sobre todo o plano terreno: “(...) suffisant seul à tant de choses, [comme] à gouverner d’autres empires, comme le soleil à éclairer d’autres mondes, s’ils étaient également exposés à ses rayons” (Luís XIV apud Goubert (ed.) 1992: 136-7).

A apropriação da Justiça e da Força/Fortaleza aludia aos feitos homéricos do monarca que domina e conquista – por direito –, através da guerra (Maes 2013: 114). Recorde-se que, no momento da encomenda da nova cadeira real, além de outras conquistas no campo de batalha, Luís XIV acabava de sair vitorioso do conflito pela dominação de territórios da Flandres e do Franco-Condado; situação que poderia anunciar-se como fruto de ações guiadas pela Justiça e, sobretudo, pela Força. É este o motivo que parece justificar a eleição desta combinação de virtudes e não outras, como a Justiça e a Prudência ou a Justiça e a Temperança. Para compreendermos a apropriação do binómio Força e Justiça como entidades que legitimam a conquista – ou resgate – dos domínios terrenos em posse de outras nações, é forçoso que tenhamos em conta que Luís XIV concentrava esforços para disseminar a ideia de que territórios como o Franco Condado pertenciam, por direito, à coroa francesa – aos franceses, se quisermos.

Assim, algumas possessões alheias configuravam verdadeiros casos de “usurpação” perante a lei dos homens e, nalguns casos, perante a lei de Deus. Eram territórios considerados “refêns” de um jugo criminoso, situação que “justificava”, enfim, o uso da Força, para assim serem reclamados por França – o que restituía, pois então, a Justiça. Como adiante veremos, Luís XIV escudou-se nas reflexões de um conjunto de teólogos, juristas e funcionários do Estado ao seu serviço, advogando, taxativamente, que a Força devia ser administrada como uma espécie de corretivo, punindo *justamente os injustos*.

Tendo em conta que a cadeira real configurava um dos símbolos, por excelência, da majestade real, a aplicação escultórica da Justiça e da Força indiciava uma clara exaltação destas virtudes em detrimento das restantes¹⁶.

No Salão de Hércules, em Versalhes, ambas as entidades voltaram a ser aplicadas, integrando parte de um programa iconográfico cuja narrativa enfatiza a apoteose

¹⁵ Veja-se sobre o assunto Castelluccio 2006, Arminjon 2007 e Maes 2013.

¹⁶ De facto, a Prudência e a Temperança parecem figurar em menor número noutras representações, textuais e iconográficas, do rei.

do semideus – o mesmo será dizer de Luís XIV. A mensagem é inequívoca: o herói bélico merece um *lugar no céu* pelo sucesso das suas demandas.

Outros casos existem em que as Virtudes – em particular a Força, intrinsecamente “Justa” – são evocadas através de outras figuras mitológicas. Na pintura alegórica executada por Charles le Brun, *Luís XIV e a conquista do Franco-Condado* (c. 1678-85) este fenómeno consubstancia-se através da representação das figuras de *Hércules e Marte*, que, neste caso, aludem não só à virtude da Força, como também à beligerância exercida pelo rei¹⁷. As cidades e províncias do Franco-Condado são personificadas sob a forma de um conjunto de mulheres prostradas no chão que, expressando tristeza, medo e sofrimento, se veem resgatadas do jugo inimigo por Marte (Rainssant 1687: 35-6). Por sua vez, o *Deus da Guerra é, ainda, acompanhado na luta por Minerva*. Divindade que, segundo os épicos clássicos, se insurge contra a ira de Marte, alia-se, neste caso, ao seu antagonista, para assim derrubarem o inimigo. O conflito é “justo”¹⁸.

E se dúvidas restam de que Luís XIV ambicionava ser (con)fundido com as figuras de Marte e Hércules, pelo menos durante a primeira metade do seu reinado, veja-se o Arco Triunfal da Porte Saint-Martin, colocado no centro nevrálgico de Paris em 1674, também a propósito das vitórias no Franco-Condado. Aqui, o rei associa-se, sem qualquer margem para dúvida, a ambas as entidades, encarnando, até, uma delas: na fachada norte, o Deus romano da Guerra é retratado com o escudo e a espada, armas que servem de proteção à águia imperial – alegoria à força alemã, afinal derrotada. Já na fachada oposta, na cena da *Rutura da Tríplice Aliança*, Luís XIV apresenta-se apoiado na tosca massa de Hércules¹⁹, ostentando ainda a pele do Leão de Nemeia, que cobre parcialmente o seu corpo possantemente musculado, qual Hércules Farnésio.

Todas estas representações, da escultura e pintura às artes decorativas, associam, inequívoca e intrinsecamente, a Força à Justiça. Para as escudar contribuem ainda as reflexões de Jean Domat (1625-96)²⁰, jurista protegido por Luís XIV. Em *Le Droit Publique* (1696), Domat advoga que o reino deve ser sustentado por dois pilares fundamentais para a manutenção da sua soberania: a proteção contra as investidas externas e a repressão da violência e da injustiça dentro dos seus domínios (McCullough 2007: 6). Para cumprir tais premissas e, em suma, o bom governo do reino, Domat realça, justamente, a importância que a Força e a Justiça – legitimadas por Deus – desempenham:

Ainsi, la puissance des souverains étant une participation de celle de Dieu, elle est comme le bras et la force de la justice qui doit être l’ame du gouvernement, et qui seule a l’usage naturel de toute autorité sur les esprits et les cours des hommes; car c’est sur ces deux puissances de l’homme que la justice doit avoir son règne.

¹⁷ Tal como consta na famosa *Explication des tableaux de la gallerie de Versailles* (Rainssant 1687: 35-6): *Cependant un Hercule, symbole de la Force & de la Vertu heroique, monte sur un Rocher effroyable, où Minerve, qui est à costé de luy, semble le conduire; & sur lequel on voit un Lion furieux. Le Lion represente l’Espagne, & la Rocher la Citadelle de Besançon.*

¹⁸ Não tendo sido o único dos monarcas católicos que apropriou para si a união destas duas divindades, tenha-se também como exemplo o trono encomendado por D. João V (Lemos 2023b: 351-3).

¹⁹ A disposição do atributo poderá indiciar o sucesso do conflito.

²⁰ Autor de importantes obras jurídicas, financiadas por Luís XIV, que refletam, entre outros assuntos, sobre o papel da monarquia francesa.

Fig. 2 Etienne Le Hongre, *Luís XIV em Hércules*, 1674-5, Escultura, Paris, Porte Saint-Martin.
Fonte: ©Chabe01 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porte_St_Martin_Paris_8.jpg



L'autorité de la justice sur l'esprit de l'homme n'est autre chose que la force de la vérité sur la raison et sur le bon sens; et l'autorité de la justice sur le coeur de l'homme, n'est autre chose que la force de son attrait qui en fait naître l'amour dans le coeur. Mais parce que tous les esprits et tous les coeurs ne se laissent pas conduire par la lumière et les attraits de la vérité et de la justice, et que plusieurs les rejettent et se portent à des injustices; il est de l'ordre divin que la justice ait d'autres armes que la lumière pour éclairer l'esprit, et les attraits pour toucher le coeur, et qu'elle règne d'une autre manière sur ceux qui résistent à son empire naturel, qui devrait régler la conduite de chaque personne. C'est ainsi que Dieu, qui est lui-même la justice et la vérité, règne sur les hommes, et c'est ainsi qu'il veut qu'usent de sa puissance pour le gouvernement ceux à qui il la confie, qu'ils rendent leur domination aimable à ceux qui aiment la justice, et terrible à ceux qui, ne l'aimant point, entreprennent de lui résister (Remy 1835: 20).

Dissipando quaisquer dúvidas, Luís XIV chega mesmo a afirmar, no auge do período em que patrocinou várias ofensivas bélicas com consequências desastrosas no plano humanitário, que o uso da força – da força corretiva, autoritária e modeladora – era necessário para fazer observar a “correta” administração da “justiça”: “Il faut de la force assurément pour tenir toujours la balance de la justice droite entre tant de gens qui font leurs efforts pour la faire pencher de leur côté” (Dreyss 1860: 135).

As conquistas no campo de batalha tornavam, enfim, perfeitamente evidente que a arte ao serviço do *Rei Sol* deveria formular os seus programas narrativos e iconográficos com base na apropriação da cultura figurativa de matriz clássica alusiva ao plano bélico. De facto, à medida que o reinado de Luís XIV vai avançando, vários são os momentos em que o Estado participa ativamente na propagação desta faceta do rei no domínio público²¹.

Contudo, a proliferação – ou imposição, se quisermos – destas imagens, deste projeto de propaganda, só foi possível porque existe uma escalada no exercício do poder absoluto que se (con)funde com o poder despótico²²; conduta esta que trará vários problemas a Luís XIV, sobretudo a partir da década de 1680, como veremos. Com particular expressão após os conflitos da Fronda, o rei encabeçou uma série de provisões que inibiam não só a autonomia do exercício do poder parlamentar e local, como também a liberdade de expressão e de protesto. Por outras palavras, o poder das províncias e cidades francesas foi paulatinamente reduzido e condicionado, chegando, a certa altura, a ser orquestrado indiretamente pelo rei, que arrogou a si o direito de nomeação dos seus governadores – anteriormente eleitos pela elite local. “À la veille de la Révolution, les libertés locales, provinciales et urbaines, ont cédé presque partout sous le poids de la centralisation” (Bouveresse 2016: 83).

Tal como aconteceu noutros setores da sociedade²³, a monarquia francesa sujeitou o trabalho oficial, artesanal e artístico à supervisão de entidades que eram, por sua vez, sujeitas à autoridade régia (Bouveresse 2016: 77-8). Na prática, e centrando-nos no domínio do artístico, quem decidia os programas iconográficos e de celebração do poder régio era o próprio rei.

Este contexto estaria, no entanto, prestes a mudar.

Das (des)continuidades de tradição clássica

Sensivelmente a partir da segunda metade da década de 1680, a associação da imagem do rei a cenários alegóricos de matriz mitológica começou a falir.

França entrava num período de declínio em várias frentes. No plano bélico, a Guerra da Liga de Augsburgo (1688-97) e a Guerra da Sucessão Espanhola (1702-13) lesaram

²¹ Relembre-se, a título de exemplo, o findar da sangrenta Guerra de Hollande (1672-1678) e a intensa propaganda promovida pelo Estado Francês, persuadindo as grandes cidades a encomendarem estátuas equestres do rei (Burke 2007: 113-22).

²² “Il ne faut pas confondre absolutisme et despotisme. L’absolutisme, même s’il y a contradiction dans les termes, comporte des limites, des règles d’organisation et de fonctionnement, des institutions que le monarque doit respecter. Quant au despotisme, il désigne le gouvernement arbitraire, sans frein ni limites. L’absolutisme est la résultante d’une longue gestation historique” (Bouveresse 2016: 77).

²³ Não nos esqueçamos de que o rei era absoluto e, portanto, era a máquina propulsora do Estado: controlava a nobreza, outrora insubmissa; nomeava os representantes dos mais altos cargos eclesiásticos; controlava a burguesia.

profundamente o Estado, abrindo um grave buraco financeiro ao qual se juntava um calamitoso desastre humanitário (Burke 2007: 118). Em crescendo, o rei começou a ser alvo de duras críticas que denunciavam, de entre outros crimes, a violação constante da Lei Fundamental, fruto dos massacres por si cometidos nos domínios das potências cristãs vizinhas, particularmente a sangrenta invasão francesa ao Palatinado (1688). A sua conduta bélica – construída, afinal, à imagem de um Marte implacável – foi também duramente exposta em panfletos que se insurgiam contra a tirania luís-quatorziana (sobretudo no famoso panfleto de 1689). Por outro lado, a fabricação da sua faceta “gloriosa” via-se severamente contestada e ridicularizada pelos seus detratores, que sublinhavam, ainda, as “referências aos «louvores extravagantes» (...) que «explodiram a sua Ambição, comparando-o ao Sol” (Burke 2007: 147-53)²⁴. Naturalmente, as autoridades que atuavam em nome do rei tentaram controlar os (felizes) efeitos nocivos da imprensa que expunha a cru a personalidade despótica do monarca, mas a erradicação não teve sucesso²⁵.

O Terceiro Estado, impelido pelas suas próprias franjas intelectuais, mas também por membros do clero e da nobreza, como se sabe, estava a dar claros sinais de rutura com o exercício do poder (Bouveresse 2016: 87-8). Estas reviravoltas obrigaram a que o Estado repensasse as suas políticas de atuação, nomeadamente, as que diziam respeito à propaganda.

Não obstante, e uma vez mais, as academias enfrentavam uma nova problemática: a fabricação da imagem “gloriosa” do rei, consubstanciada, outrora, através dos épicos clássicos, falia. A par desta situação, o pensamento erudito deixava-se contaminar, abrindo novas discussões que, além de realçarem “as particularidades nefastas dos antigos imperadores romanos” (Burke 2007: 137) – quais avisos e denúncias –, questionavam

se a cultura moderna (inclusive a ciência) era superior àquela da antiguidade clássica. Outras questões incluíram a adequação na escolha de heróis pós-clássicos (como Clóvis ou Carlos Magno) como protagonistas de poemas e peças, no uso de uma linguagem moderna para as inscrições em monumentos (...), e no retrato de figuras contemporâneas, tal como o rei em trajes modernos.

Esta mudança de paradigma foi, aliás, há quase um século sublinhada por Paul Hazard (1935: VII), que descrevia precisamente a década de 1680 como um período de verdadeira revolução – de tentativa de cortar amarras, se quisermos. As artes e a cultura acompanharam, naturalmente, todas estas mudanças, geradoras de uma “nova mentalidade (...) a alteração no estado da analogia: uma mudança de correspondência objectiva para metáfora subjectiva. O simbolismo tornou-se mais auto-consciente”²⁶ (Burke 2009: 138).

²⁴ Sátiras impressas nos Países Baixos e distribuídas com facilidade por França. Veja-se, a título de exemplo, a *Les Nouvelles de la République des Lettres* (Bouveresse 2016: 86).

²⁵ Veja-se, sobre este assunto em particular, Boneet 2019.

²⁶ “(...) Por que razão, por exemplo, as velas são colocadas no altar durante a missa? Segundo a teoria tradicional, formulada por Durandus no século XIII, as velas significam que Cristo é a luz do mundo. Claude de Vert, por outro lado, rejeita o que ele chama de explicações “místicas” para históricos. Segundo ele, as velas foram necessárias durante os dias em que a missa foi celebrada nas catacumbas, e o costume sobreviveu. (...) Os soberanos perderam uma parte importante do que Pierre Bourdieu chamaria o seu património simbólico” (Burke 2009: 138-9).



Fig. 3 Antoine Coysevox, Luís XIV, o Bom Cristão, c. 1684, Escultura, Musée Carnavalet. Fonte: ©Mbzt https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Louis_XIV_en_empereur_romain_statue_d%27Antoine_Coysevox_1689.jpg

Portanto, tal como refere Paul Hazard, no final do reinado de Luís XIV, vários setores da sociedade conseguiram fazer prevalecer (com efeitos práticos) as suas opiniões: a declaração pública da repulsa ao autoritarismo, à restrição, aos dogmas, etc. (Hazard 1953: I). A sociedade estava consciente do que significavam a tirania e a brutalidade. E o Estado estava consciente de que a sociedade estava (demasiado) consciente²⁷.

²⁷ Para compreendermos este contexto de forma global, não podemos também deixar de referir as acesas intrigas cortesãs, sobretudo as que surgiram após a morte de Colbert (1683) e a tomada de posse do seu cargo de Surintendant des Bâtiments du Roi (cargo que, como se sabe, definia em grande medida a produção artística vinculada a Luís XIV) pelo seu “antagonista”, François-Michel le Tellier, Marquês de Louvois (1641-1691). Marco gerador de dissidências de várias ordens, cujas consequências reverberaram na preferência pela representação do rei de forma mais direta e menos alegórica – situação que espelhava também a prática de uma nova geração de artistas, aliás defendida por Louvois –, relegava para segundo plano a produção de arte de temática marcadamente alegórica e mitológica, outrora fomentada por Colbert (Coll 2014: 7-10).

No domínio estrito da arte, esta reviravolta expressou-se, desde logo, através de substituições e até destruições de determinadas obras associadas a Luís XIV. Concentremo-nos, agora, nos seguintes exemplos.

Comece-se referindo a substituição da antiga estátua de *Luís XIV esmagando a Fronde* por uma outra, executada por Antoine Coysevox (1640-1740) a mando do próprio rei, que a 30 de janeiro de 1687 afirmou que a antiga “n’était plus de saison” (Maral 2009: 42-9). A inauguração celebrou-se a 14 de julho de 1689.

A escultura de vulto em bronze retrata Luís XIV e repousa sobre um pedestal, no qual se inscrevem dois baixos-relevos, também em bronze, essenciais à descodificação narrativa da obra. De um lado, a *Piedade alimentando os Pobres*. Do outro, a *Religião derrotando a Heresia*.

Ora, neste caso, Luís XIV é acompanhado por duas entidades que, não aludindo diretamente à virtude da Justiça, “descendem” dela, tal como refere Castañeda (2019: 306-11). Esta alusão – indireta – à faceta “Justa” do rei é bastante significativa. Luís XIV tem a necessidade de fazer crer que os seus atos são “Justos” e, portanto, plenos de piedade e religião, condutas, aliás, canonicamente indissociáveis da Justiça, sem as quais esta não se executa, tal como referem várias autoridades da Igreja ao longo dos séculos (*Idem, Ibidem*). Por outro lado, o programa iconográfico aplicado nos baixos-relevos exclui as divindades do panteão greco-latino mais inequivocamente associadas à guerra, rejeitando ainda a virtude da Força. As figuras tutelares que acompanham o rei são de uma outra espécie: não é a força bruta e pagã que viabiliza a glória do rei, mas antes a Religião e a Piedade – um programa iconográfico, enfim, cristão.

No baixo-relevo da *Religião derrotando a Heresia*, a “guerra” retratada não se concretiza através do confronto físico. O que aqui se consagra é a vitória, alegórica, da Religião Católica Romana sobre o Protestantismo: a revogação do Édito de Nantes (1685). Sendo esta uma narrativa que justifica, naturalmente, a inclusão da figura da Religião, não deixa de ilustrar um certo cuidado na conceção do programa iconográfico desta imagem, uma vez que existem exemplos vários, verdadeiros “modelos de tradição”, em que os reis franceses se insurgem contra a Heresia (seja ela o protestantismo ou qualquer outra força adversa ao poder régio vigente), guiados por figuras como Minerva, Marte ou Hércules²⁸.

O outro baixo-relevo, concebido, entre outros motivos, como uma tentativa de desvio das atenções dos sangrentos conflitos que patrocinava incessantemente²⁹, relembra a crise agrícola de 1661³⁰ (Woolley 2012), mais particularmente as providências tomadas pelo rei de forma a combater a fome que grassava e a inflação do preço dos cereais (Clément 1846: 112-3). Medidas, todavia, insuficientes, originaram um descontentamento generalizado que levou à publicação de um decreto que punia a liberdade de protesto referente a esta situação (*Idem*: 284-303)³¹.

²⁸ Relembrem-se, de entre outros, o célebre retrato de Henrique IV (1553-1610), (círculo de Toussaint Dubreuil, c. 1600) esmagando a Hydra, encarnando Hércules, ou ainda os retratos de Luís XIII (1601-1643) onde o mesmo cenário se repete. Note-se que, durante o reinado de Luís XIV, o retrato de Henrique IV estava exposto num circuito privado (Cabinet Doré, Palácio de Fontainebleau), alheio ao escrutínio público (Sabatier 2006: 215). Ora, a localização das obras é, naturalmente, um fator essencial para compreendermos as suas funcionalidades. Neste caso – como em muitos outros mais restritos – o rei pode baixar a guarda e decidir, com maior liberdade, a temática que lhe agrada. Este é, aliás, um dos motivos que justificam a existência de obras cujos programas iconográficos e narrativos se distinguem de outros, aplicados nos circuitos mais públicos. A este propósito, relembrem-se as considerações da célebre cronista Jean-Baptiste Primi Visconti Fassola de Rasa (1648-1713): “En public, il est plein de gravité et très différent de ce qu’il est son particulier. Me trouvant dans sa chambre avec d’autres courtisans, j’ai remarqué plusieurs fois que, si la porte vient par hasard à être ouverte, ou s’il sort, il compose aussitôt son attitude et prend une autre expression de figure, comme s’il devait paraître sur un théâtre” (Primi Viconti 1988: 28).

²⁹ Não nos esqueçamos de que Luís XIV acabava de infligir terríveis massacres no Palatinado (1688).

³⁰ Fatalidade que dizimou inúmeras vidas.

³¹ Provisão que, pelo menos aos olhos de hoje, não nos parecerá pautada por grande justiça...

Distribuindo pão pela população desfavorecida, a figura da Piedade, trajada aliás com um manto flordelisado, assume-se, portanto, como uma espécie de falsa propaganda, cujo intuito radicava no apaziguamento e glorificação dos feitos (enfim insuficientes) do monarca. Por outro lado, como bem refere Alexandra Woolley (2012), a evocação deste episódio – aparentemente desconexo quando relacionado com a cena da *Religião derrotando a Heresia* retratada no outro baixo-relevo – e em particular a representação do pão, tinham como propósito reafirmar as teorias absolutistas que comparavam Luís XIV a Deus. O rei não combatia apenas a fome com o pão que distribuía. Ele era, também, o responsável pela proteção da religião católica romana nos seus domínios, sendo o pão o símbolo do corpo de Cristo: a hóstia que alimenta a alma da sociedade. E o *verdadeiro alimento da alma* é aquele que o crente toma através da comunhão eucarística que acontece nos templos da “Verdadeira Fé”: condição apenas garantida pela Revogação do Édito de Nantes.

Embora a iconografia de matriz clássica se plasme no traje que a figura ostenta – e que, uma vez mais, consagra Luís XIV como um imperador da antiguidade –, a obra afasta-se do esquema de representação que privilegiou a associação positivista das divindades pagãs ao rei, sobretudo as alusivas à guerra. O rei apresenta-se, sim, como um imperador romano, mas o programa iconográfico utilizado, tanto na escultura de vulto, como nos baixos-relevos que ladeiam o pedestal sobre o qual a imagem repousa, remetem-nos para os últimos imperadores – bastiões da defesa e disseminação do Cristianismo – e não tanto para aqueles anteriores ao nascimento de Cristo. Mais: se bem notarmos, na parte traseira da escultura, o manto do rei cobre parcialmente uma armadura e elmo depostos, completamente caídos no chão. Sobre estes, também ocultada parcialmente pelo manto, uma pele de Leão: atributo iconográfico que ganha, sem dúvida, conotações com a pele do Leão de Nemeia de Hércules. Ora, estes atributos marciais – os quais assumiram lugar de destaque noutras obras associadas ao rei, em particular as da primeira metade do seu governo – são reprogramados e, portanto, a sua significância altera-se. Ao serem *deixados para trás*, relegados para o plano traseiro da imagem; pleno de esquecimento, estes objetos dissociavam, uma vez mais, Luís XIV de condutas bélicas e irascíveis. O rei não opta pela Força bruta.

Esta reconfiguração justifica, enfim, que a figura de vulto do rei – qual Teodósio, o Grande (346 a.c.-395 a.c.), ou Carlos Magno³² – repouse o seu braço direito sobre um elmo deposto nos fasces, os quais são domados por ramos de palmeira; motivos fitomórficos que denunciam, com efeito, a inutilização destes instrumentos bélicos, evocando, portanto, a Paz (Sabatier 1998: 561) e a (desejável) união dos povos sob o signo da Igreja *Una, Santa, Católica e Apostólica*. As *armas da guerra* constam na obra, é um facto, mas, ao estarem depostas e domadas pela *vitória da paz*, evocam, justamente, uma carga significativa oposta à consagrada noutras obras associadas a Luís XIV – tal como em *Luís XIV esmagando a Fronda*³³.

³² Teodósio, o Grande, instituiu o Cristianismo como religião oficial do Império Romano com o Édito de Tessalónica (380).

³³ Note-se, ainda, que aos pés do rei brotam uvas de uma cornucópia. Dialogando com o pão que a Piedade distribui, não será ambicioso interpretar as uvas não apenas como um símbolo de abundância, mas, também, em simultâneo, como um símbolo eucarístico.

Este contexto sociopolítico – de particular “aliança” com a derradeira missão da Igreja Católica Romana, que, afinal, beneficiava do apoio de Luís XIV no que concernia à defesa da “Verdadeira Fé”, não obstante os consecutivos episódios de verdadeira afronta ao poder papal (Sabatier 2016: 171-80) – é, justamente, um dos motivos que justificam um certo afastamento (todavia, nunca absoluto) da mitologia clássica durante este período. Um episódio de sublimação da simbólica eminentemente cristã, se quisermos antes. Como bem clarifica Alexandra Woolley, ao longo de toda a década de 1680/90, várias das manifestações públicas de exaltação luís-quatorziana construía-se com base na invocação de figuras caras ao universo cristão: a Igreja, a Fé, a Caridade, a Esperança, a Religião, a Verdade, os Anjos ou a Heresia (esta última algumas vezes representada sob a forma de Hidra, o que também deixa claro que não existia a recusa completa da mitologia clássica (Woolley 2012).

A substituição de arte vinculada à faceta mitológica – e sobretudo bélica – do rei não se verificou apenas na estátua encomendada em 1687. Em Versalhes, e já num circuito menos público (mas nem por isso menos eficaz), Luís XIV ordenou, no mesmo ano da encomenda da estátua de Coysevox, a substituição de uma antiga escultura de vulto do rei que estava colocada num nicho do Salão de Vénus, executada entre 1665 e 1672 por Jean Warin (1604-72), por uma outra: de *Hermes atando a sandália*³⁴ (Sabatier 2006: 218).

Na primeira obra, é desde logo notório que a efígie régia expressa uma vibração violenta, eximamente plasmada nos contorcionismos quase ameaçadores – quase gorgôneos – da cabeleira. Acentuando a agressividade da figura, Luís XIV apresenta traje e elmo à romana, aos quais acresce ainda o escudo, onde se inscreve a cabeça decepada de Medusa. Ora, a substituição desta obra pela célebre escultura de Hermes – imagem que, à época, se julgava representar o imperador Cincinnatus (519 a.C.-439 a.C.) – é altamente significativa. Cincinnatus foi um general romano que se celebrou pelo apoio incondicional à sua pátria. A história conta-nos que o general foi nomeado pelo Senado Romano, quando estava já retirado na sua *villa*, para desempenhar o cargo de comandante da República. Sem hesitar, Cincinnatus aceitou a missão e cumpriu valerosamente a defesa do império, derrotando a ofensiva. Não obstante a vitória e a exaltação popular, renunciou a todas as glórias e regressou ao seu retiro.

Neste caso, o Deus – afinal confundido com um mortal! – é retratado numa posição plena de vulnerabilidade, humanismo e, até, erotismo. A dissociação do confronto bélico é inequívoca.

Variando entre a total omissão das entidades celestes clássicas e a seleção cuidada destas, notemos outros casos de considerável destaque.

Refira-se o retrato de *Luís XIV coroado pela Glória*, de Antoine Coytel (1661-1722). Na obra, são aplicadas virtudes e divindades celestes de matriz clássica, mas estas

³⁴ Veja-se: https://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_e54049bc-5208-4446-af34-0096d7fd08b6#14100c6d-529b-4890-97b8-f0a553238950.



distanciam-se, numa primeira análise, das entidades mitológicas às quais se reconheciam condutas bélicas e irascíveis. Note-se que o monarca é representado com a Justiça – agora acompanhada pela Paz –, que, outrora, num binómio tipificado aquando das mais notáveis conquistas de Luís XIV, se via acompanhada da Força, circundada por Hércules e Marte, prontos a desbaratar as figuras alusivas aos territórios subjugados por França.

Noutros domínios, como no da medalhística, os programas iconográficos utilizados a partir de 1680 passavam também a representar o rei de forma direta e não alegórica (Burke 2007: 41). O mesmo cenário replica-se também nos interiores dos edifícios públicos do Estado (de Paris às províncias), onde se verifica um maior número de encomendas de retratos pintados de Luís XIV ostentando o traje da

Figs. 4 Jean Warin, *Luís XIV em traje marcial*, c. 1645–72, Escultura, Palácio de Versalhes. Fonte: © Zairon https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versailles_Ch%C3%A2teau_de_Versailles_Innen_Venus-Salon_5.jpg — Autor desconhecido, *Hermes atando a sandália*, c. 100 a.C–200 a.C, Escultura, Museu do Louvre. Fonte: © Jastrow https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Montalto_Sandalbinder_Louvre_Ma83.jpg



Figs. 5 Hyacinthe Rigaud, *Luís XIV, o Grande*, 1701, Pintura, 277x194, Museu do Louvre. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Louis_XIV_of_France_in_Coronation_Robes_\(by_Hyacinthe_Rigaud\)_-_Louvre_Museum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Louis_XIV_of_France_in_Coronation_Robes_(by_Hyacinthe_Rigaud)_-_Louvre_Museum.jpg) (Pormenor) Pierre Drevet, *Luís, o Grande*, 1714-15, Gravura. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_XIV_in_Coronation_Robes_by_Hyacinthe_Rigaud_\(1701\)#/media/File:Louis_XIV_by_Pierre_Drevet_after_Hyacinthe_Francois_Rigaud,_1712,_engraving_on_paper,_from_the_National_Portrait_Gallery_-_NPG-S-NPG_69_6.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_XIV_in_Coronation_Robes_by_Hyacinthe_Rigaud_(1701)#/media/File:Louis_XIV_by_Pierre_Drevet_after_Hyacinthe_Francois_Rigaud,_1712,_engraving_on_paper,_from_the_National_Portrait_Gallery_-_NPG-S-NPG_69_6.jpg)

sagração ou outros atributos que representavam a monarquia francesa de uma forma mais objetiva (*regalia*, manto flordelisado, etc.) (Sabatier 2006: 221). Na segunda metade do seu reinado, o Estado havia já posto em marcha o plano de centralização do país, de maneira que a questão da onnipresença do rei cumpria todo o seu propósito. A percepção da sua efigie tem de ser o mais verosímil possível – não deixando, contudo, de corporizar a *majestas*.

O caso mais paradigmático desta realidade é, no nosso entender, o retrato de Luís XIV, pintado por Hyacinthe Rigaud em 1701. Rigaud foi, como se sabe, uma das novas apostas deste período de renovação. Integrando parte de uma nova geração de artistas ao serviço de Luís XIV, as suas qualidades plásticas, composicionais e programáticas opunham-se às consagradas por Le Brun e outros pintores da sua geração, da primeira metade do governo luís-quatorziano (Coll 2014: 13). Este retrato foi encomendado por Luís XIV em 1700 e destinava-se a ser oferecido

ao seu neto, Filipe de Anjou, futuro Filipe V de Espanha (1683-746), que acabava de ser reconhecido como um dos herdeiros legítimos do trono espanhol, conforme o testamento de Carlos II de Espanha (1661-1700), então falecido.

O retrato – a partir do qual foram posteriormente produzidas várias cópias, com o aval régio – foi, enfim, apresentado à corte e disposto na sala do trono (Salão de Apolo) em 1702, mas nunca deixou o Palácio de Versalhes³⁵.

O rei apresenta-se com os atributos identificativos da sua autoridade – o manto, o cetro, a mão da justiça, a coroa e a espada de Carlos Magno – e sem qualquer veste, armadura ou objeto alusivo aos antigos imperadores pagãos³⁶. Portanto, numa leitura superficial, a obra obsta à integração de entidades de matriz da Antiguidade Clássica, que tanto marcaram a arte produzida na primeira metade do seu reinado. O retrato régio demonstra claramente a decadência da narrativa do *tableau d'histoire* em prol da (re)afirmação da autoridade real, *per se*, sem recurso à construção de cenários onde monarca e figuras celestes do panteão greco-latino dialogam com verossimilhança (Coll 2014: 20-1).

The portrait of Louis XIV does not share this allegorical spatiality. Victory is not suspended in mid-air to crown the king and Fame does not play its trumpet above the king's head. Nothing compromises the verisimilitude of the scene (Coll 2014: 34).

Ora, ainda que várias matrizes historiográficas corroborem, claramente, a falência da figuração clássica na obra, há que sublinhar que os seus formulários não foram completamente suprimidos. Note-se, desde logo, que, neste caso, ainda são retratadas não só a Justiça, como também a Força, segurando a coluna – pormenor, aparentemente, ignorado pela historiografia, pese embora a sua representação inequívoca (mas obscura, literal e metaforicamente) tanto no retrato a óleo como na célebre gravura aberta por Pierre Drevet, em 1712. Observe-se que Rigaud inclui a Força num plano de tal modo oblíquo, que dificulta em muito a perceção visual desta figura. O mesmo não acontece com a virtude da Justiça, retratada num plano frontal, aliás, iluminado. Como se não bastasse, Rigaud parece ainda “castigar” a Força, aplicando sobre esta uma densa penumbra que obscurece o respetivo lado do pedestal onde assenta a coluna. Sobre estes pormenores, deter-nos-emos um pouco mais à frente.

Tal como Ramon Coll sugere, a representação da Justiça (à qual adicionamos a da Força) convoca uma dimensão distinta de muitos outros retratos de aparato de Luís XIV: a corporização carnal destas figuras que, antes, dialogavam com verossimilhança com o rei é anulada. Agora, as figuras são transformadas em metal, enquadradas num baixo-relevo. O realismo da obra não é comprometido.

³⁵ Veja-se Blunt (1953), Coquery (1997) e Cornette (1999).

³⁶ A espada que o rei ostenta não é um mero instrumento de combate, constituindo-se, antes, como um símbolo da legitimação do governo luís-quatorziano. Utilizada pelos reis franceses como um objeto-reliquia, a narrativa corrente delega a sua posse originária a Carlos Magno – primeiro imperador da Europa após a queda do Império Romano –, cuja descendência daria origem ao reino de França (Coll 2014: 26).

Além da representação das Virtudes, a cadeira real que acompanha o monarca denota, de igual modo, a apropriação de um pormenor decorativo cuja simbologia convoca, de forma mais subtil, é certo, a aculturação de matriz clássica. Observe-se o cachaço do espaldar, rematado com um elemento ornamental não raras vezes entendido como uma derivação da concha. Como já tivemos oportunidade de defender (Lemos 2023a: 54-6), este motivo representa uma palmeta – representação estilizada da palmeira. Aludindo à vital importância que esta árvore tinha na subsistência das culturas orientais síria, fenícia, egípcia, etc., a palmeira era, primordialmente, associada aos oásis:

verdadeiros templos de água das terras áridas e secas. Só os mais dignos eram agraciados com tal dádiva da natureza. Com a descoberta dos motivos grotescos e com a apropriação da linguagem clássica para a fabricação da imagem de Luís XIV, a palmeta ganha grande sentido de adequação e associação ao rei, inclusive nos mais diversos suportes existentes nos circuitos régios (Lemos 2023a: 56).

Compreende-se: a palmeira era, convenientemente, associada a

nôtre Apollon aussi bien que la Palmier: parce qu'il est né entre ce deux arbres [palmeira e oliveira], soit parce qu'il aime la chaleur et ne profice pas aux climas septentrionux, foit encore parce qu'il retient ses feuilles en Hyver, qui sont preservées du froid, par l'unctuosité et le chaleur qui leur sont naturelles (Bauderon 1684: 230-1).

Não obstante o espectro alargado de significâncias para o qual a iconologia e os seus estudiosos sempre nos remetem³⁷, e sobretudo no caso da palmeira, atente-se no *O Apolo francês, ou O paralelo das virtudes heróicas do rei Luís, o Grande, XIV*. Na obra, impressa em 1684, Bauderon (1684: 203) identifica a palmeira como um “(...) Symbole de la Guerre et de la Vittoire”. Esta associação corporiza-se, aliás, no Arco da *Porte de Saint-Denis* (fachada sul), onde se observa Luís XIV retratado com uma coroa de louros (qual Apolo Vitorioso), acompanhado por um grande ramo de palmeira, estilizado quase como se de uma palmeta se tratasse. Atributo que, para além de “recompensar” o fardo do governo das nações – direito divino que assiste aos reis católicos e, naturalmente, a Luís XIV –, este elemento ganha, ainda, conotações com o plano bélico – distanciando-se, todavia, de figuras como Marte ou Hércules, pese embora a evocação do mesmo espectro significativo.

Tal como acontece com as Virtudes Cardeais, a palmeira é referida nas sagradas escrituras, dando-se ainda conta das suas qualidades significantes: “Dans la Bible,

³⁷ E para isso basta que consultemos as obras magistrais de Louis Réau (1955-1959) e Jean Chevalier e Alan Gheerbrant (1982).

il est un symbole du juste, riche des bénédictions divines: *que le Juste, ainsi qu’un palmier, soit florissant*” (Chevalier e Gheerbrant 1982: 338).

Assim, a utilização da palmeira que pontua a cadeira real não deverá ser interpretada como um mero ornamento decorativo, desprovido de significância, assumindo-se, antes, como um símbolo clássico a partir do qual se reconhecem e recompensam – justificam e dignificam – os feitos do rei, agora sem recurso a entidades celestes às quais a nova mentalidade e cultura atribuíam defeitos e vícios. Refira-se, aliás, que a exclusão das divindades pagãs se atesta no domínio estrito das artes decorativas mais vinculadas à autoridade régia, situação esta plasmada, com efeito, não apenas no retrato da cadeira inclusa na pintura, mas também na nova cadeira real que Luís XIV encomendou em 1690, a propósito da destruição da anterior, esculpida por Caffieri em 1669, como já se teve oportunidade de defender (Lemos 2023a: 51-3).

Terminando a análise do retrato de Luís XIV pintado por Rigaud, note-se que tanto a coluna e os baixos-relevos da Justiça e Fortaleza, como a cadeira real são remetidos para o segundo plano composicional da obra. Desta forma, o rei é – mais uma vez – retratado em primeiro plano e sem qualquer auxílio, condecoração ou assistência das divindades e virtudes clássicas que, tipologicamente, acompanharam inúmeros dos seus retratos ao longo de praticamente toda a primeira metade do seu reinado.

Na obra, o Estado é, de facto, o próprio rei. Mas por que motivo se representa a virtude da Força envolta numa tal penumbra que quase a torna impercetível? Esta parece ser uma questão bastante complexa.

Se por um lado parecia ser evidente que o carácter marcial de Luís XIV (guiado pela Força) viabilizou os seus feitos geopolíticos, permitindo, ainda, a proteção e repressão da violência dentro dos domínios franceses – como aliás, defendiam os juristas régios –, por outro, Luís XIV dava sinais de uma aparente consciencialização – e talvez arrependimento – do sofrimento que infligiu ao seu povo. Estas contrições, referidas pelo próprio rei em várias das cartas enviadas aos seus confidentes mais próximos³⁸, notabilizaram-se, como se sabe, nos conselhos que deixou ao seu sucessor:

Mon enfant, vous allez être un grand roi. Ne m’imitez pas dans le goût que j’ai eu pour les bâtiments ni dans celui que j’ai eu pour la guerre. Tâchez de soulager vos peuples, ce que je suis malheureux pour n’avoir pu faire (Luís XIV apud Andre 1950: 26).

Este é, sem dúvida, um assunto ambíguo. No seu leito de morte, o rei está consciente de que “la plus éclatante victoire coûte trop cher quand il faut la payer du sang de ses sujets” (Luís XIV apud Wittmann 1942: 114), como bem afirma.

³⁸ Veja-se, sobre o assunto, Luís XIV apud Andre 1950.

O que pretendeu Rigaud – certamente com o aval régio – ao condenar a virtude da Força a um aparente esquecimento, à penumbra? Será este pormenor a expressão efetiva de uma espécie de remorso latente que se instalara na consciência de Luís XIV? Se sim, talvez não o suficiente: não nos podemos esquecer das consequências humanitárias desencadeadas com os longos anos da Guerra da Sucessão de Espanha.

Ora, o facto de este retrato assumir um lugar de máximo destaque no palácio de Versalhes, ao qual acresce a distribuição de cópias, admitidas pelo rei (Cornette 1999; Coll 2014: 18) – as quais, com a gravura de Drevet, aberta em 1712, ganham ainda uma projeção maior –, atesta a tentativa, sem dúvida alcançada, de renovação e atualização da sua imagem, que, afinal, se afastou (não completamente, como vimos) da figuração de matriz clássica, sobretudo mitológica. Não podendo garantir que a *obscuração* da virtude da Força consubstancia uma espécie de “remorso” ou consciencialização dos temores da Guerra – mas que, contudo, não a exalta –, há algo que fica claro: o protagonismo desta entidade é total e propositadamente roubado pela figura da Justiça, figura essa que se encontra, literalmente, no *lugar da luz*, ao contrário da anterior, que se encontra *tomada pelas trevas*...³⁹

Estes pormenores – durante séculos relegados à margem pela historiografia – devem, cremos, recuperar um lugar de destaque. Os lugares periféricos, as margens, podem também ser ricos e nem sempre são prescindíveis, acessórios, decorativos etc., como, aliás, a mais recente historiografia de arte tem comprovado.

Como quer que seja, é seguro afirmar que as virtudes representadas na coluna não desempenham a mesma importância que outros atributos representados em primeiro plano, como o cetro, a espada, a coroa, o bastão e o manto – objetos-reliquias que são testemunhos, efetivos e verossímeis, da dignidade régia e não metáforas (Coll 204: 34-5).

Conclusão

Concluindo o ensaio que aqui se apresenta, e sublinhando, mais uma vez, que a arte de matriz clássica não deixa verdadeiramente de ser contemplada – antes cuidadosamente manobrada –, refira-se a estátua equestre de Luís XV, encomendada pela câmara de Paris, esculpida por Edmé Bouchardon (1698-1762) em 1748.

Alinhando com o contexto político e social, no qual se verificava uma tentativa de desvinculação da imagem tirânica e bélica do seu antecessor, Luís XV recomendou a Bouchardon, com efeito, que o retratasse numa postura diferente da consagrada em inúmeras estátuas de Luís XIV, reiterando que seria mais vantajoso ser representado como “um pacifista do que como um conquistador” (Swann 2020). É este

³⁹ Relembre-se que esta não seria a primeira vez em que a Força foi relegada, propositadamente, para segundo plano. Na estátua de Antoine Coysevox que anteriormente analisámos, a Força – para nós evocada através da armadura e pele do Leão de Nemeia – é também, astutamente, obscurificada.

o motivo que justifica que o bastão de comando das milícias armadas que o rei segura se encontre “firmado com doçura sobre a coxa”, tal como explica o *nosso* Joaquim Machado de Castro (1731-1822), e não firmemente empunhado, como em outras estátuas de Luís XIV:

Girardon mostrou Luiz XIV. na sua Estatua, como dando ordens aos seus Exércitos. Bouchardon lembrou-se do titulo, com que os seus Naturaes caracterizarão Luiz XV. o *Bem-amado*: e por isso o figurou apoiando a mão no bastão de Commando por huma extremidade, e firmando a outra sobre a coxa direita; mostrando usar da Authoridade Regia com doçura. [...] Neste apoiar a mão, em lugar de pegar-lhe, consiste o fino desta expressão: he certo que apoiando, nao se pode usar do bastão com a mesma violência, com que se pode mover pegando-lhe: e isto he que quizerão mostrar aquelles judiciosos, e instruídos Escultores, para indicar, do modo que lhes era possível, a benignidade dos seus Heroes (Castro 1810: 12-3).

Neste caso – como também nos outros tratados ao longo do texto – não está em causa o anulamento da responsabilidade marcial que subjaz aos reis católicos, mas antes a promoção “prudente e justa” do rei guerreiro, do rei que defenderá os interesses do seu povo – e, neste caso em particular, do rei aparentemente comprometido com o decréscimo dos danos colaterais da guerra sobre a vida Humana. Sabemos bem, aliás, que a participação dos príncipes de Bourbon (do ramo legítimo e ilegítimo) em conflitos bélicos, mesmo aqueles que acontecem após a década de 1690 e se estendem para o reinado de Luís XV, é ininterrupta (Swann 2020: 163-5; Duc de Saint-Simon 1879-1928: 333-5). Ora, esta estátua revela uma das “regras” mais valiosas para conjeturas iconológicas: a significância de um qualquer atributo iconográfico – ou pose, gesto, cor, etc. – pode mutar consoante a “atitude” do retratado. Machado de Castro explica bem esta questão, ainda a propósito da estátua equestre de D. José I, que compara com a de Bouchardon:

[...] assim Acção, e Actitude são dous accidentes absolutamente distinctos. Exemplos: quer-se representar hum homem lendo em hum livro: o ler, he a Acção, ou Feito, neste caso; porém pegar no livro com huma, ou ambas as mãos, estar em pé, sentado, ou encostado, mais, ou menos torcido, etc., esta he a Actitude (Castro 1810: 14-5).

A imagem de *Hermes atando a Sandália* consagra, justamente, a lição de Machado de Castro. A “Actitude” de Hermes dessacraliza-o: torna tangível a sua dimensão mundana, menos divina e, até, menos pagã, se quisermos. É este o motivo que o

fez, aliás, ser confundido no reinado de Luís XIV com Cincinnatus: afinal um mortal. E este é, enfim, um dos motivos – basilares, no nosso entendimento – que justificam que a arte de temática mitológica e clássica do reinado de Luís XIV não se esgote verdadeiramente.

Por outras palavras, o retrato de um rei com atributos de imperador romano, aos quais podemos adicionar os de Hércules ou Marte, não fazem, necessariamente, deste um adepto da tirania ou da guerra incondicional. Uma clava de Hércules domada por flores primaveris – tal como os fascos domados pelos ramos de palmeira de Coysevox – não evoca a mesma significância de uma outra, empunhada para desbaratar o inimigo. A figura de uma “Força” encoberta e distorcida não pode ser entendida da mesma forma que uma outra, retratada como um possante Hércules.

Não nos podemos esquecer, pois, de que a descodificação iconográfica de um qualquer atributo depende – sempre – dos entornos políticos, sociais, antropológicos, etc. da produção do objeto artístico.

Bibliografia

- Andre, L. 1950. *Louis XIV et l'Europe*. Paris: A. Michel (Coll. L'évolution de l'humanité).
- Apostolides, J.-M. 1993. *O rei máquina. Espetáculo e política no tempo de Luís XIV*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio; Brasília, DF: Edumb.
- Arminjon, C. dir. 2007. *Quand Versailles était meublé d'argent*. Paris/Versailles: Réunion des Musées Nationaux.
- Bauderon, B. 1684. *L'Apollon françois, ou Le parallèle des vertus héroïques du... roy... Louis le Grand, XIV. de ce nom. Partie 2. Avec les propriétés et les qualitez du soleil... par Mre Brice Bauderon, seigneur de Senecey*. Paris: Chez Robert Piget, Imprimeur & Marchand libraire.
- Blunt, A. 1953. *Art and architecture in France: 1500-1700*. London: Penguin Books.
- Boneet, P. 2019. 'Le satire histórico-burlesque des années de 1690: la privatisation radicale de l'image royal', in Vinha, M. da et al. coord. 2019. *Louis XIV l'image et le mythe*. Rennes: Presses Ubiversitaires de Rennes, 229-41.
- Bouveresse, J. 2016. 'Le règne de Louis XIV, ou la rupture définitive entre la société française et la monarchie'. *Les Annales de Droit*, 10, 77-95.
- Bresc-Bautier, G. e Scherf, G. 2008. *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières*. Paris: Somogy.
- Bresc-Bautier, G. 2012. 'Louis XIV écrasant la Fronde, une composition de Gilles Guérin (1653) récemment acquise par le Louvre'. *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 68-73.
- Burke, P. 2007. *A construção de Luís XIV*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Campbell, P. 2009. *Luís XIV*. Lisboa: Editorial Presença.
- Castañeda, M.M. 2014. 'Los fundamentos de la visualidad de la prudencia'. *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 6, 97-116.
- Castañeda, M.M. 2019. *La visualidad de las Virtudes Cardinales*. València: Universitat de València, Tesis doctoral
- Castelluccio, S. 2006. 'La galerie des Glaces. Les réceptions d'ambassadeurs', *Versalia*, 9, 24-52.
- Castro, J.M. de. 1810. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa á gloria do senhor rei fidelissimo D. José I.: com algumas*

reflexões, e notas instructivas, para os mancebos portuguezes, applicados á escultura: e com varias estampas que mostram os desenhos, que servirão de exemplares : alguns estudos que se fizerão : a maquina interna, e methodo, com que se construiu o modelo grande : e toda a escultura do monumento, do modo que se expoz ao público. Lisboa: Na impressam Regia.

- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. 1982. *Dictionnaire des symboles mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Paris: Éditions Robert Laffont S.A.
- Cleary, R.L. 1999. *The Place Royal and urban design in the ancien régime.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Clément, P. 1846. *Histoire de la vie et de l'administration de Colbert, précédée d'une historique sur Nicolas Fouquet, Surintendant des finances, suivie de pièces justificatives, lettres et documents inédits.* Paris: Guillaumin Libraire
- Coll, R.F. 2014. 'Louis XIV in royal costume: the decapitation of the mystical body'. *Ear Theory History of Art and Architecture*,7, 5-52.
- Coquery, E. 1997. 'De l'atelier au salon ou la métamorphose du portrait'. *Dossier de l'Art*, 37, 16-21.
- Cornette, J. 1999. *Versailles, le palais du roi Louis XIV.* Paris: Reader's Digest Selection.
- Dreyss, C. 1860. *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin. D'après les textes originaux avec une étude sur leur composition, des notes et des éclaircissements.* Paris: Librairie Académique Didier et C. Libraires-éditeurs.
- Duc de Saint-Simon. 1879-928. *Mémoires*, 43 vols., editado por A. Boislisle. Paris: Hachette Livre; BNF.
- Eusébio, M. de F. 2005. 'A apropriação cristã da iconografia greco-latina: o tema do Bom Pastor'. *Máthesis*, 14, 9-28.
- Gombrich, E. 1999. *A História da Arte.* Rio de Janeiro, RJ: L.T.C.
- Hayward, H. 1969. *World furniture: An illustrated history.* Hamlyn: Fourth Impression edition.
- Hazard, P. 1935. *La crise de la conscience européenne (1680-1715).* Paris: Boivin et c.ie
- Lemos, D. 2023a. "Da Conformidade dos que a ElRey Christianissimo servirem": uma viagem pelas encomendas de mobiliário francês de D. João V'. *ARTisON*, 14, 47-63.

- Lemos, D. 2023b. ‘O novo trono de D. João V: um retrato da entronização brigantina’, in Sousa, A.C., Garcia Arranz, J.J., Lopez Calderón, C. e Santos, M.P. ed. 2023. *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icônico-textuais / nuevos caminos y desafíos en los estudios icónico-textuales*. Porto: CITCEM, 285-311.
- Maes, A. 2013. ‘L’ameublement du salon d’Apollon, XVIIe-XVIIIe siècle’. *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles [En ligne], Articles et études, mis en ligne le 26 mars 2013*, consulté le 31 août 2023. URL: <https://journals.openedition.org/crcv/12144#quotation>.
- Maral, A. 2009. ‘Le Mythe vivant, sculpter Louis XIV’, in Milovanovic, N. e Maral, A. coord. 2009. *Louis XIV, l’homme & le roi*. Château de Versailles: Skira-Flammarion, 42-9.
- Mccullough, R. 2007. *Coercion, conversion and counterinsurgency in Louis XIV’s France*. Leiden: Boston.
- Mitsopoulou, C. 2018. ‘Le rituel des plémochoës éleusiniennes. Invention moderne d’une iconographie antique non existante?’, in Denoyell, M. e Mannino, K. Dir. 2018. *Impostures Savantes. Le faux, une autre science de l’antique?* Galatina: Condedo Editore, 149-80.
- Pérez, A.L. 2006. ‘La palmeta, imagen, divisa y encarnación de oriente’. *Revista de Arqueología*, 305, 52-61.
- Pinelli, A. et al. 2012. ‘Le portrait du roi : entre art, histoire, anthropologie et sémiologie’. *La Revue de l’INHA*, 1, 11-28.
- Pons, B. 1995. ‘Rocaille’, in Gruber, A. coord. 1995. *L’art décoratif en Europe: classique et baroque*. Paris: Citadelles & Mazenod, 325-433.
- Provini, S. 2006. ‘Les rois de France sur les traces de César en Italie La figure de César dans la poésie héroïque du début de la Renaissance (1496-1515)’. *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes – Journal of Medieval and Humanistic Studies*, 13, 92-5.
- Rainsant, P. 1687. *Explication des tableaux de la galerie de Versailles et de ses deux sallons*. A Versailles: de l’Imprimerie de Francois Muguet, premier Imprimeur du Roy à l’ancien Hostel de Seignelay.
- Réau, L. 1955-9. *Iconographie de l’art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Remy, J. 1835. *Oeuvres complètes de J. Domat*, Volumes 3-4. Paris: Alex-Goblet, Libraire.
- Sabatier, G. 1998. *Versailles ou la figure du roi*. Paris: Albin Michel.

- Sabatier, G. 2006. 'Le portrait de César, c'est César', in Gaehtgens, T.-W. e Nicole, H. dir. 2006. *L'image du roi, de François Ier à Louis XIV*. Paris: Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 209-44.
- Sabatier, G. 2016. *Versailles ou la disgrâce d'Apollon*. Paris-Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Swann, J. 2020. 'Roi de guerre ou Roi de paix? Louis XV and the French monarchy, 1740-1748'. *French History*, 34 (2),161-90.
- Wittmann, J. 1942. *Les cahiers de l'unité française*. Paris: Éditions D'Histoire et D'Art.
- Woolley, A. 2012. 'L'œuvre de miséricorde du Roi: la statue de Louis XIV pour l'Hôtel de Ville de Paris par Antoine Coysevox, 1687-1689', *Les Cahiers de Framespa* [Online], 11.
- Visconti Primi (Jean-Baptiste Primi Félicien). 1988. *Mémoires sur la cour de Louis XIV, 1673-1681*. Paris: Jean-François Solnon