

Dans l'ombre du Roi-Soleil: o corpo do poder como argumento retórico na arte de Charles Le Brun (1619-1690)

Matheus Corassa da Silva¹

 0000-0002-9774-7973

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4696

Resumo

Apresentaremos, neste trabalho, as considerações preliminares de nossa pesquisa de doutorado, centradas nas manifestações estético-iconográficas da noção do corpo do poder na obra de Charles Le Brun (1619-1690). Em sua produção, a figura do rei Luís XIV (1638-1715) ganha centralidade e nossa intenção é compreender o corpo do rei, a encarnação do Estado, como um importante argumento retórico. Debruçar-nos-emos, aqui, sobre a pintura *Le Roi gouverne par lui-même*, que pode ser entendida como sinal, muito mais que ilustração, do poder real encarnado no corpo de Luís XIV, *o corpo do poder*.

Palavras-chave: Charles Le Brun. Pintura. Corpo do poder. Retórica visual.

¹ Doutorando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), mestre em Artes e licenciado em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). *E-mail:* matheuscorassa@gmail.com.

Introdução

Charles Le Brun (1619-1690) é considerado um dos principais nomes do *Grand Siècle* francês. Renomado pintor e decorador, teve papel de destaque na fundação da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* em 1648 – da qual se tornaria diretor em 1683 – e foi nomeado *premier peintre du roi* Luís XIV (1638-1715), o que lhe garantiu encargos grandiosos na decoração de palácios como o de Versalhes e o do Louvre. Notabilizou-se, enfim, como um *peintre savant*,² isto é, um “pintor sábio” que, além de dominar o fazer artístico, dedicava-se ao estudo e à teorização do próprio ofício. Sob a proteção do próprio *Rei Sol* e do ministro Colbert (1619-1683), deu forma às artes de seu tempo e lançou as bases para a sistematização acadêmica do ensino artístico.

Le Brun é peça-chave para a compreensão de um panorama artístico (no mais amplo sentido, incluída aí a Literatura e a Arquitetura) que tinha como principal objetivo enfatizar as representações do rei Luís XIV e de seus feitos, ampliar sua visibilidade perante os súditos e ritualizar os eventos e aparições em que sua majestade era manifesta. Verificava-se, assim, um processo de verdadeira *fabricação do rei*,³ de construção simbólica de sua autoridade, que demandava das artes um caráter cada vez mais persuasivo e de artistas como Le Brun a capacidade de desenvolvê-lo com zelo, decoro e glória.

Neste trabalho, pretendemos problematizar, mesmo que brevemente, parte da iconografia que constitui a decoração pictórica feita por Le Brun para o *plafond* da *Grande Galerie* (ou *Galeria dos Espelhos*) do Palácio de Versalhes. No conjunto, composto por nove pinturas grandes e dezoito menores,⁴ são retratadas cenas da Guerra Franco-Holandesa (1672-1678) e uma alegoria referente ao início do governo pessoal de Luís XIV, após a morte do cardeal Mazarino (1602-1661). Le Brun estabeleceu, assim, exemplares referenciais do que se convencionou chamar *pintura discursiva*,⁵ isto é, imagens envoltas por uma mística verbal e que, submetidas à atmosfera linguística da corte e da *Académie*, tinham o claro objetivo de persuadir espectadores e súditos da glória alcançada pelo gênio militar e político do rei.

Dado o caráter ainda incipiente de nossa pesquisa, nosso enfoque será dirigido para uma das pinturas maiores da decoração, intitulada *Le Roi gouverne par lui-même* (*O Rei governa sozinho*), executada por Le Brun entre 1681 e 1684. Sua concepção está permeada por referências alegóricas que colocam conhecidas figuras como as de Minerva, Marte, Hércules, Saturno e as Três Graças como coadjuvantes de

² MONTAGU, Jennifer. Avant-propos. In: GADY, Bénédicte; MILOVANOVIC, Nicolas (dir.). **Charles Le Brun (1619-1690)**. Paris: Musée du Louvre-Lens / LIENART Éditions, 2016, p. 10-11.

³ Tese longamente desenvolvida em BURKE, Peter. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ BRYSON, Norman. **Word and image**: French painting of the Ancien Régime. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 31.

Luís XIV, encarnação do poder e do próprio Estado, “causa dos eventos, agente da história possuidor do poder de transformar as coisas”.⁶ A maior parte das análises já realizadas sobre a imagem citada ressaltam – corretamente, diga-se de passagem – a relação direta das alegorias e personificações com a construção de uma narrativa simbólica e elogiosa das conquistas político-militares de Luís. Nossa proposta, no entanto, é ir um pouco além dessa abordagem iconográfica mais tradicional, trazendo para o centro da reflexão a constituição pictórica do corpo do rei como um elemento *per se*, e não como a representação de uma ideia abstrata.

Num contexto marcado pelo estabelecimento de uma cultura visual e literária que reforçava cada vez mais o discurso retórico-persuasivo, as artes visuais foram instrumentalizadas a favor de autoridades políticas, com os artistas a se utilizarem de elementos racionais (a pintura e a composição dos corpos retratados, por exemplo) com a finalidade de atingir objetivos extra-rationais.⁷ No caso de Le Brun, tal instrumentalização política se faz presente e abre caminho para uma *estética do efeito* em seus esquemas decorativos. Suas pinturas comunicam algo aos observadores, criam narrativas e legitimam discursos. São sinais, muito mais que ilustrações, do poder real *encarnado* no corpo de Luís XIV, o *corpo do poder*.⁸

Mais do que apontar conclusões ou interpretações fechadas, nosso objetivo é abrir caminho para reflexões e novos olhares, mesmo que ainda em vias de elaboração, no que diz respeito à análise das fontes iconográficas que elencamos acima. Para tal, partiremos dos referenciais metodológicos propostos por Daniel Arasse (1944-2003) no livro *Nada se vê: seis ensaios sobre a pintura*.⁹ Nele, o autor questiona, dentre outros aspectos, a capacidade dos iconógrafos de esmagar os “incômodos” da pintura e de, como bombeiros, apagar o fogo que ilumina possíveis anomalias que saltam aos olhos do espectador e que fogem a toda e qualquer teorização ou hermetismo. A arte nos obriga a olhar mais de perto e “a constatar que não é tudo tão simples, tão evidente” quanto gostaríamos que fosse.¹⁰

É a partir dessa visão ampliada que começamos a delinear a hipótese central de nossa pesquisa, a ser, futuramente, desdobrada em nossa tese: mais do que simbolizar ou representar o poder, o corpo de Luís XIV, rigorosamente elaborado na pintura de Le Brun, encarna e se constitui como parte indissociável do poder real absoluto e transcende à mera condição de parte integrante de um discurso, ao tratamento como um *corpo legível*,¹¹ sendo compreendido como o nó górdio da complexidade política e sede das tensões daqueles tempos.

⁶ SCHMITTER, Amy M. Representation and the Body of Power in French Academic Painting. *Journal of the History of Ideas*, v. 63, n. 3, p. 399-424, 2002. p. 410. Disponível em: www.jstor.org/stable/3654315. Acesso em: 07 nov. 2021.

⁷ MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco*: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: Edusp, 2009, p. 46.

⁸ SCHMITTER, *op. cit.*

⁹ ARASSE, Daniel. *Nada se vê*: seis ensaios sobre a pintura. São Paulo: Editora 34, 2019.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹ BRYSON, *op. cit.*, p. 29-57; SCHMITTER, *op. cit.*, p. 408.

A construção do sistema

Para compreendermos melhor a atuação de Le Brun junto à decoração do Palácio de Versalhes, assim como a elaboração das imagens que figuram como objetos deste ensaio, precisamos retomar o contexto que cerca a estruturação de um sistema artístico, a partir de meados do século XVII, altamente centralizado e com objetivos muito claros: legitimar o poder do rei e contribuir para sua glória.

Em seu leito de morte, em 1661, Mazarino teria aconselhado o jovem monarca a doravante governar sozinho, sendo o seu próprio primeiro-ministro, e a jamais deixar as questões políticas importantes aos cuidados de qualquer de seus auxiliares.¹² No mesmo ano, além de concentrar seus próprios poderes, Luís se livrou do último elemento que ainda o colocava sob a sombra da gestão do cardeal: o superintendente do Erário, Nicolas Fouquet (1615-1680). Acusado de vultosos desvios monetários, Fouquet foi preso e condenado à prisão perpétua, após três longos anos de julgamento.¹³ Após confiscar seus bens – aí inclusas vastas coleções artísticas e bibliográficas –, o monarca tornou Colbert (que fizera auditorias nas contas de Fouquet) seu novo homem das finanças. Mais que isso, o novo ministro acumulava as funções de conselheiro real e *surintendant des bâtiments royales*, o que fez com que se empenhasse no mecenato estatal à cultura, reestabelecendo a preeminência do rei como patrocinador das artes.

Os esforços de Colbert ganham força num momento peculiar para as artes francesas, sobretudo para a pintura: uma crise político-institucional colocava em rota de colisão o domínio das guildas sobre a atividade nos meios urbanos e a ascensão de artistas independentes que buscavam uma alternativa a esses detentores da *maîtrise*. Para tal, apoiaram-se no patronato da Coroa e da corte, intensificado pela gestão colbertista, e tornaram-se a base de um sistema calcado no monopólio artístico estatal e na criação de instituições (como a própria *Académie*) que reforçasse esse controle. Paulatinamente, os *homo faber* das corporações de ofício foram substituídos pelos *homo significans*, espécie de “artistas-intelectuais”, que dominavam tanto as técnicas pictóricas quanto a narrativa que se queria transmitir.¹⁴

Charles Le Brun tornou-se, nesse contexto, um dos principais auxiliares de Colbert no gerenciamento do monumental sistema artístico francês, ficando encarregado da direção da *Manufacture des Gobelins* em 1663, mesmo ano em que foi nomeado *premier peintre du roi*. Em 1675,

¹² DURANT, Will & Ariel. **A História da Civilização VIII**. A Era de Luís XIV. Rio de Janeiro: Editora Record, 1963, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁴ Discussão largamente abordada em WARNKE, Martin. **O Artista da Corte**. Os Antecedentes dos Artistas Modernos. São Paulo: Edusp, 2001; também em BURKE, *op. cit.*, p. 61-63 e BRYSON, *op. cit.*, p. 29-30.

ascendeu à condição de chanceler e reitor da *Académie*, tornando-se uma espécie de mentor (ou ditador, como preferiram alguns) de milhares de artistas a serviço do Estado. Nele, convergiam duas forças: a da burocracia estatal e a da narrativa que submetia a produção pictórica do período. A destacável posição de Le Brun na gestão de parte desse sistema avalizava, assim, que a forma do Estado e da estrutura institucional da pintura é que determinavam a forma do signo pictórico, não o contrário.¹⁵ Em outras palavras, as imagens não eram meras representações que cumulavam o rei de poder, mas eram sinais visíveis, materializações do poder que emanava da pessoa, e portanto do corpo, de Luís XIV.

A decoração da Grande Galerie em Versalhes

Decidido logo após a Paz de Nijmegen (10 de agosto de 1678) – que colocou fim às hostilidades entre França e Holanda –, o programa iconográfico para o teto da *Galerie des Glaces* de Versalhes constituiu uma verdadeira revolução na representação do rei. Sabemos por Claude Nivelon (1648-1720), o biógrafo do rei, que durante uma reunião do *Conselho Secreto de Sua Majestade*, em que Colbert participou entre o final do ano de 1678 e o início do ano de 1679 (talvez em setembro de 1678), Luís XIV decidiu modificar as pinturas anteriormente escolhidas a fim de santificar o fim da Guerra Franco-Holandesa e perpetuar suas vitórias. Inicialmente, Charles Le Brun havia concebido um ciclo de alegorias relacionadas a Apolo ou Hércules. Segundo o relato de Nivelon, no entanto, Sua Majestade resolveu que sua história sobre as conquistas deveria ser ali representada. Em dois dias, o pintor reformulou todo o projeto e apresentou um grande programa representando as campanhas militares do rei durante as guerras contra a Holanda e seus aliados de ocasião (como a Espanha e o Sacro Império). Recomendações reais foram feitas a Le Brun para “não incluir nada que não esteja de acordo com a verdade”.¹⁶

Mais que desempenhar a contento um papel que lhe fora incumbido pelo próprio rei, Le Brun tinha a oportunidade de, com esse programa iconográfico, ser lembrado como aquele que tornou visível e perene a glória de Luís XIV. Com a mudança de toda a Corte para o Palácio de Versalhes entre o fim da década de 1670 e o início da de 1680, suas pinturas iluminariam aquele novo mundo social e político, contribuindo para a ritualização da vida cotidiana do monarca.

A pintura intitulada *O rei governa sozinho* (figura 1) ocupa a primeira parte do painel central do *plafond* da Galeria e é a maior da série de vinte e sete executadas por Le Brun. O pintor substituiu a

¹⁵ BRYSON, *op. cit.*, p. 30-31.

¹⁶ CORNETTE, Joël. Une représentation de Louis XIV. *Histoire par l'image*, 2012. Disponível em: <http://histoire-image.org/de/etudes/representation-louis-xiv>. Acesso em: 20 nov. 2021.

referência metafórica (Apolo) por Luís XIV em pessoa, sem renunciar à riqueza da composição cênica, misturando alegorias e deuses das histórias mitológicas.

O rei está no centro (ver detalhes na figura 2), sentado em seu trono, com o timão do Estado em sua mão direita. Perto dele, as Três Graças simbolizam os presentes que o Céu lhe concedeu. O rosto do rei é refletido no escudo de Minerva: Le Brun associou, habilmente, o símbolo da Prudência (o espelho) à deusa tutelar desta virtude, Minerva, que mais geralmente representa a Sabedoria real. A deusa aponta a Glória, que se senta em uma nuvem e oferece a coroa da imortalidade ao rei: um círculo dourado encimado por estrelas. A Glória também é indicada por Marte, o deus da Guerra, aqui entendido como o Valor real, demonstrando que a Glória passível de ser obtida pelo rei só pode ser o preço de sua sabedoria (simbolizada por Minerva) e de sua coragem (representada por Marte). Tal interpretação é confirmada pelo gestual: a mão esquerda do rei está levantada, palma aberta, em sinal de aceitação do caminho para a Glória designado a ele por Minerva e por Marte.

Ao redor do trono, em primeiro plano, os Cupidos são figurados como os *Génies des divertissements*: eles escrevem, tocam música, jogam cartas, damas, divertem-se com máscaras teatrais; simbolizam os prazeres aos quais o rei renunciou quando decidiu assumir as rédeas do Estado, ao mesmo tempo que relembram o patronato real à cultura e às diversões da corte. O casamento do rei com Maria Teresa da Espanha (1638-1683) é evocado pelo deus Himeneu, filho de Apolo, carregando uma tocha acesa e uma cornucópia. Abaixo à esquerda, a França descansa sentada, revestida de seu manto azul ornado por flores-de-lis douradas. Ela segura descuidadamente um ramo de oliveira na mão direita, símbolo da paz, e está apoiada em uma viga que se identifica com a Justiça e a estabilidade que se impõem no reino.¹⁷

A maioria dos estudiosos de Le Brun concorda que, naqueles tempos, o ato de pintar estava cercado por uma mística verbal. Se hoje os artistas preocupam-se, na pintura, com a noção de *composição*, isto é, o arranjo das formas que compõem a imagem, Le Brun trouxe para os estudos pictórico-acadêmicos a noção de *disposição*. Mais que o equilíbrio das formas, seu objetivo era o equilíbrio das *mensagens* com vistas à elaboração de um discurso belo e convincente.¹⁸ Aqui, Le Brun se vale dos princípios básicos da retórica clássica, na qual a *dispositio* (a ordenação do material e dos argumentos) é talvez a parte mais importante para que uma mensagem – eminentemente política, no caso da pintura acima descrita – repercuta nos corações e mentes dos súditos.

¹⁷ MILOVANOVIC, Nicolas. Le Roi gouverne par lui-même, 1661. *Versailles, la Galerie des Glaces – catalogue iconographique*, 2008. Disponível em: <https://galeriedesglaces-versailles.fr/html/11/collection/c17.html>. Acesso em: 20 nov. 2021.

¹⁸ BRYSON, *op. cit.*, p. 32.

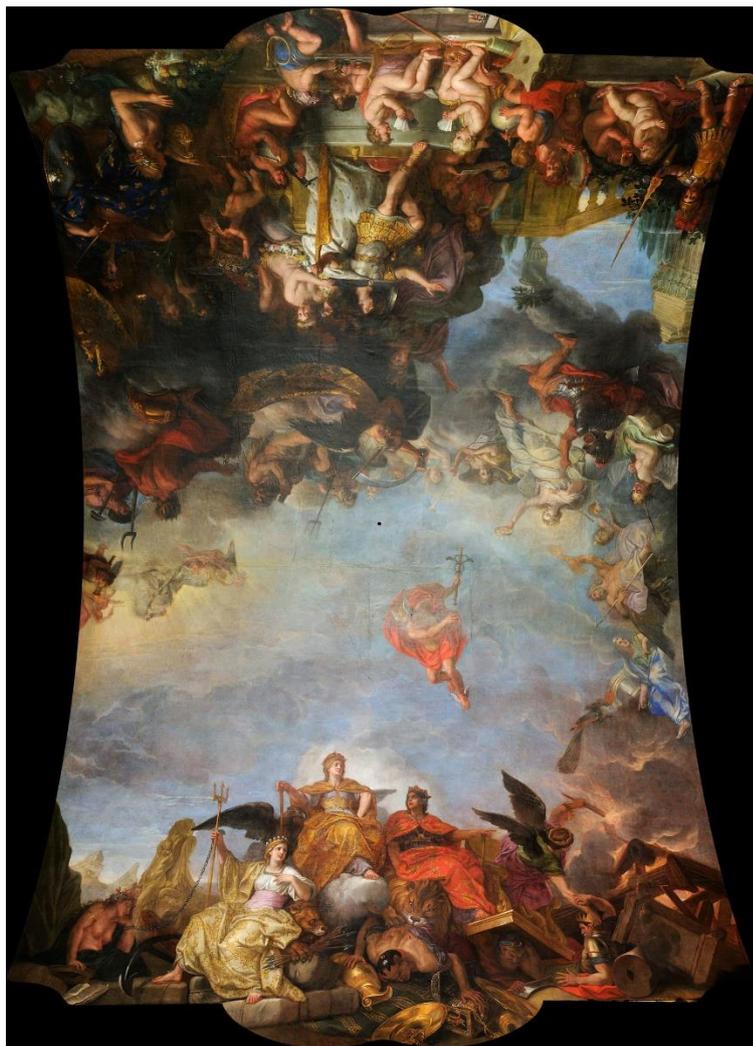


Figura 1:

LE BRUN, Charles. *Le Roi gouverne par lui-même* (1681-84). Pintura em tela apoiada sobre teto, 800 x 500 cm, Galeria dos Espelhos, Palácio de Versalhes, França.

Fonte:

<https://artsandculture.google.com/asset/wd/sQEDfFRwHew6Kw>. Acesso em: 15 dez. 2021.



Figura 2:

LE BRUN, Charles. Detalhe da pintura *Le Roi gouverne par lui-même* (1681-84).

Um novo olhar sobre a iconografia

A breve análise da iconografia apresentada acima é tributária da tradição panofskyana¹⁹ que permanece ainda bastante presente como opção metodológica dos trabalhos que lidam com obras de arte figurativas, cuja produção seja anterior ao século XIX. Sem dúvida alguma, Panofsky (1892-1968) permitiu nossas primeiras incursões no campo da História da Arte e, certamente, as da maioria dos pesquisadores. De certo modo, a perspectiva de uma “leitura das imagens”, da busca de seu *significado intrínseco*, está na própria essência das pesquisas em nosso *métier*, embora não deva ser adotada como um norte definitivo, que fecha o campo das possibilidades de análise.

Os verbos utilizados na descrição dos elementos da pintura remetem a essa quase onipresença do esquema panofskyano: “representar”, “indicar”, “simbolizar”, “associar”, “figurar”, etc. Embora não seja nossa intenção assumir uma postura iconoclasta em relação a esse clássico da História e Teoria da Arte, é preciso problematizar as limitações e insuficiências que sua metodologia impõe às imagens. Evidentemente, ela se apresenta bastante útil para esclarecer, por exemplo, representações alegóricas, significações mitológicas e simbolismos cromáticos. No entanto, ao propor uma análise que associa imagens e textos, há uma clara redução do processo de interpretação visual (no sentido mais amplo) à mera legibilidade das obras de arte, o que exclui, por vezes, aspectos afetivos, elaborações psicológicas e toda uma sorte de relações que podem ser estabelecidas entre o espectador/pesquisador e a(s) imagem(ns) objeto(s) de seu estudo.

Nesse sentido, são iluminadoras as reflexões levantadas por Daniel Arasse ao questionar, por exemplo, os filtros (como textos, citações e referências externas) que, por vezes, queremos interpor entre nosso olhar e a obra, “uma espécie de protetor solar que protegeria do brilho da obra e preservaria os hábitos adquiridos nos quais a nossa comunidade acadêmica se baseia e se reconhece”.²⁰ Ou ainda as aparentes anomalias que se apresentam irrequietas às simplificações e/ou interpretações tradicionais dos iconógrafos. Arasse nos chama atenção, enfim, para as infinitas possibilidades da interpretação de obras de arte, que precisam ser perpassadas por bom humor, questionamentos e dispostas a explorar os limites (físicos e simbólicos) entre o espaço da pintura e o do espectador. Ao invés de “esmagar o caracol”, que continuemos a ser surpreendidos pela pintura e por sua presença.²¹

¹⁹ Referimo-nos, aqui, ao esquema metodológico dos três níveis de interpretação de Erwin Panofsky (1892-1968): a *descrição pré-iconográfica*, a *análise iconográfica* e a *interpretação iconológica*. Cf. PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*. In: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 47-87.

²⁰ ARASSE, *op. cit.*, p. 7.

²¹ *Ibid.*, p. 25-38.

O entendimento de tais ideias coloca-nos em uma desconfortável posição, de duvidar e questionar concepções já consagradas e, aparentemente, invioláveis. Mas o que é a dúvida senão a própria razão de ser de qualquer especulação que se diga teórica ou científica?! Muitos questionamentos se apresentaram quando confrontamos a breve análise dos elementos de *Le Roi gouverne par lui-même* com as provocações de Arasse. Por exemplo, por que asseverar que Minerva, na composição, personifica a Prudência e a Sabedoria reais? Sabe-se que a rainha-mãe Ana da Áustria (1601-1666), regente da França até 1651, fora representada como Minerva no arco do triunfo efêmero instalado para a entrada triunfal de Luís XIV em Paris em 1660.²² Por que Minerva deve ser, então, alegoria de uma virtude e não de uma pessoa (primordial para a formação política do rei, diga-se de passagem)?

Quando se trata do corpo do rei, a interpretação iconográfica tradicional é ainda mais problemática. No mais das vezes, as análises mais canônicas apresentam o corpo de Luís como uma *representação* do poder e do Estado francês. E se dissermos que a abordagem de seu corpo na pintura, na verdade, *presentifica* o monarca quase divino, perpétuo, onipresente e digno da veneração de sua corte e de seus súditos? Mais: marca a presença do rei no tempo, para além da duração de seu governo, *d'ici à plusieurs siècles*.

Que dizer então de suas vestes? Luís porta um traje militar que, diriam muitos, é a prefiguração de suas futuras conquistas bélicas. Mas é possível enxergar muito além: o vestuário nunca é um “invólucro neutro e protetor”.²³ É uma *projeção do corpo*, pois participa dos valores a ele atribuídos e transmite significados (hierarquias sociais, códigos de civilidade, dignidade). Mais que *estar* preparado para conflitos, o monarca é um guerreiro disposto a lutar por suas convicções, por seus domínios e por seu povo, sempre em condição de superioridade a seus congêneres europeus. Dessa pintura em diante, Le Brun se especializaria em cenas de batalhas que retratassem o rei, retomando a *guerra* como um dos mais antigos e, certamente, um dos mais poderosos *topoi* retóricos.²⁴ Com toda a sua complexidade, o corpo não permanece – e nem pode – passivo e estável à legibilidade do esquema metodológico de Panofsky.

²² BURKE, *op. cit.*, p. 56.

²³ SCHMITT, Jean-Claude. O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S. de.; MIRANDA, M. A (coords.). **O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval**. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p. 20.

²⁴ BRYSON, *op. cit.*, p. 36.

Considerações finais

Chegamos ao final deste artigo com mais dúvidas que certezas. Os problemas e questionamentos aqui levantados permanecerão, por ora, sem respostas definitivas. Serão, contudo, importantes direcionamentos para o desdobramento de nossa pesquisa/tese, sempre pavimentada pela noção de que o poder estatal requer reconhecimento para existir e consciente do papel decisivo que as obras de Le Brun tiveram na formatação deste *poder encarnado no corpo do rei*.²⁵ E, principalmente, sem deixar de lado as indagações e os questionamentos sobre o sentido da presença dessas imagens ante os nossos olhos.²⁶ Nas palavras de Louis Marin:

Qu'est-ce que re-présenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de... (dans celle de l'espace). Le préfixe re- importe dans le terme la valeur de la substitution. Quelque chose qui était présent et ne l'est plus est maintenant représente. A la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici présent un donné ici. Au lieu de la représentation donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre et une substitution s'opère d'un même de cet autre à sa place.²⁷

Isto é, as representações daqueles que detêm o poder são um sinal daquilo que está distante, ou que não mais existe, mas que se conserva em uma realidade abstrata. A relação desenvolvida ao se contemplar as imagens de Le Brun é a de recriar a presença de seu mais ilustre retratado, o rei Luís XIV. Mesmo ausente, torna-se presentificado; embora no passado, volta à atualidade; e já estando morto, revive. Em corpo e glória, *d'ici à plusieurs siècles*.

Que este artigo seja, enfim, uma primeira incursão à produção artística de Le Brun e à sua intenção de encarnar o poder real também a partir de suas tintas. Num contexto marcado pela centralização do sistema estruturado por ele e por Colbert, a supremacia do discurso favorável ao rei nas artes se fez plenamente presente, de modo que qualquer questionamento ou desvio àqueles rígidos padrões poderia ser tido como “heresia artística e traição política”.²⁸ E, ao que parece, tal traição só seria possível a partir da compreensão de que Sua Majestade de fato se faz presente, corporeamente, nas pinturas que a representam. Este é, pois, o caminho que ainda temos a desbravar.

Referências bibliográficas

²⁵ SCHMITTER, *op. cit.*, p. 399-400.

²⁶ ARASSE, *op. cit.*, p. 31.

²⁷ MARIN, Louis. *Le Portrait du Roi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981, p. 9.

²⁸ BRYSON, *op. cit.*, p. 34.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê**: seis ensaios sobre a pintura. São Paulo: Editora 34, 2019.

BRYSON, Norman. **Word and image**: French painting of the Ancien Régime. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CORNETTE, Joël. Une représentation de Louis XIV. **Histoire par l'image**, 2012. Disponível em: <http://histoire-image.org/de/etudes/representation-louis-xiv>. Acesso em: 20 nov. 2021.

DURANT, Will & Ariel. **A História da Civilização VIII**. A Era de Luís XIV. Rio de Janeiro: Editora Record, 1963.

LANGMUIR, Erika; LYNTON, Norbert. Charles Lebrun. In: LANGMUIR, Erika; LYNTON, Norbert. **The Yale Dictionary of Art and Artists**. New Haven / Londres: Yale University Press, 2000, p. 394-395.

MILOVANOVIC, Nicolas. Le Roi gouverne par lui-même, 1661. **Versailles, la Galerie des Glaces – catalogue iconographique**, 2008. Disponível em: <https://galeriedesglaces-versailles.fr/html/11/collection/c17.html>. Acesso em: 20 nov. 2021.

GADY, Bénédicte; MILOVANOVIC, Nicolas (dir.). **Charles Le Brun (1619-1690)**. Paris: Musée du Louvre-Lens / LIENART Éditions, 2016.

MARAVALL, José Antonio. **A Cultura do Barroco**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: Edusp, 2009.

MONTAGU, Jennifer. Avant-propos. In: GADY, Bénédicte; MILOVANOVIC, Nicolas (dir.). **Charles Le Brun (1619-1690)**. Paris: Musée du Louvre-Lens / LIENART Éditions, 2016. p. 10-11.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In:

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 47-87.

SCHMITT, Jean-Claude. O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S. de.; MIRANDA, M. A (coords.). **O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval**. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p. 17-36.

SCHMITTER, Amy M. Representation and the Body of Power in French Academic Painting. **Journal of the History of Ideas**, v. 63, n. 3, p. 399-424, 2002. Disponível em: www.jstor.org/stable/3654315. Acesso em: 07 nov. 2021.

WARNKE, Martin. **O Artista da Corte**. Os Antecedentes dos Artistas Modernos. São Paulo: Edusp, 2001.