

**TRADUÇÃO**

# INVERSÕES FIGURAIS DO CORPO DANÇANTE DE LUÍS XIV<sup>1</sup>

## Resumo

Nesse ensaio, o pesquisador Mark Franko analisa duas imagens do Rei da França Luís XIV (1638-1715), apresentadas em diferentes mídias, propondo uma discussão acerca dos conceitos de presença e de representação. O autor faz uma investigação precisa de cada imagem trabalhando com esses conceitos a partir de temas tais como: “original” e “cópia”, “corpo do Rei”, “corpo político”, “corpo natural”, “ideologia”, “dança barroca” e outros.

**Palavras-chave:** Luis XIV. Presença. Representação. Corpo político. Dança barroca.

## Mark Franko

Coreógrafo e diretor da companhia NovAntiqua, e professor de dança e performance na Universidade da Califórnia, Santa Cruz. É autor de *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body* (1993), *Dancing Modernism/Performing Politics* (1995), e *The Dancing Body in Renaissance Choreography*.

E-mail: tufo8933@temple.edu

## FIGURAL INVERSIONS OF LOUIS XIV'S DANCING BODY

## Abstract

In this essay, the researcher Mark Franko analyzes two images of the King Louis XIV of France (1638-1715) which are presented in different media. The author draws his argument from the concepts of presence and representation, thus investigating each image precisely around themes such as: “original” and “copy”, “the king’s body”, “body politic”, “body natural”, “ideology”, “baroque dance”, and others.

**Keywords:** Louis XIV. Presence. Representation. Political body. Baroque dance.

A imaginação histórica para estudos da performance começa no presente, seu impulso sendo decorrente de atos presentes, vagamente conhecidos como reconstruções. Neste ensaio, eu tomo duas imagens de Luís XIV como bailarino, apresentadas em diferentes mídias e em diferentes fases de sua vida, para explorar a forma como a viagem a um passado ausente por meio de um passado reconstruído é complementada por um movimento análogo entre dois pontos no tempo dentro do passado. Existem

**Tradução:** Ana Teixeira<sup>2</sup>

e Marcelo Fernandes<sup>3</sup>

1 Este artigo faz parte do livro: *Action on the past: historical performance across the disciplines*. Edição de Mark Franko e Annette Richards. Publicado pela University Press of New England, Hanover, NH, 2000, com o título: *Figural Inversions of Louis XIV's Dancing Body*. (p. 35-51). Revisão de Juliana Miasso.

2 Artista, professora e pesquisadora. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP, 2012). É professora de história do corpo na dança e composição coreográfica no curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC-SP).

3 Artista do corpo, cantor e professor certificado de DanceAbility (2013). Formação acadêmica: Comunicação das Artes do Corpo, PUC-SP (2012-2015). Interessa-se pelas linguagens do corpo ligadas à dança, gênero, e deficiência.

quatro corpos em movimento através do tempo aqui, três dos quais são internos ao “passado” em si mesmo nas suas diferentes fases. Os movimentos do “presente” do corpo são espectralizados por este conjunto de entidades fantasmáticas. Eu gostaria de trazer as questões da presença e da representação em jogo com o dilema de passado: o fato de que alguma performance autêntica parece estar inscrita sob reconstruções. Nesse processo, eu reinscrevo a teoria pós-estruturalista francesa no século XVII, como uma forma de emprestar um âmbito interpretativo aos movimentos dançados que não podem ser resolvidos dentro de uma identidade simples ou de uma unidade simples.

Considerem-se duas visões de dança barroca pelo bailarino Jean-Christophe Paré. Em uma produção de 1987 do balé de Lully *Atys*, por Les Arts Florissants, Paré personifica Luís XIV fantasiado como o Apolo de *Le ballet de la nuit*. Como transmitido pela PBS,<sup>4</sup> no seu documentário *Dancing*, o segmento destaca a influência legendária do Rei Sol sobre a história da dança: como diz o narrador, Luís XIV foi “a primeira estrela do balé”. Paré, ele próprio uma ex-estrela da Ópera de Paris que desertou para o Groupe de Recherches Chorégraphiques de l’Opéra de Paris (GRCOP), a ala experimental da companhia, realiza a coreografia de Francine Lancelot, brilhantemente estilizada para modernizar tecnicamente a presença histórica do rei.<sup>5</sup> O que resulta é uma versão um pouco romantizada de *Atys*, em que o carisma é expressado pela interpretação lírica da técnica barroca. Uma pessoa dificilmente adivinharia por essa apresentação que Luís dançou o nascer do sol em *Le ballet royal de la nuit* para aumentar seu próprio poder político, a não ser que esse poder fosse concebido em um nível puramente carismático. De fato, a dança barroca instiga o historiador a imaginar o carisma real fora da esfera do profano e do cotidiano. O balé de corte era uma arte excepcional.

Contudo, avanços na decodificação da notação do período, nas últimas décadas, têm tornado abundantemente claro o fato de que a dança barroca era uma disciplina complexa: ela era profana, racional e requeria rotina. Além disso, o carisma de Luís XIV, na medida em que esse o tinha, foi institucionalizado, herdado e burocratizado, como diria Max Weber.

A autoridade carismática está, portanto, especificamente fora do reino da rotina do dia a dia e da esfera profana. Nesse sentido, é fortemente contrária tanto à racional, e particularmente burocrática, autoridade, quanto à autoridade tradicional, seja na sua forma patriarcal, patrimonial, ou qualquer outra. Ambas as autoridades, racional e tradicional, são especificamente as formas cotidianas de rotina do controle de

4 Emissora estadunidense equivalente à TV Cultura. (N. T.).

5 O trabalho de Paré com a dança barroca começou no palco da Ópera de Paris com o balé de Lancelot *Quelques pas graves de Baptiste* (1985). Minha descrição do desempenho de Paré em *Atys* é baseada em uma performance ao vivo vista na Brooklyn Academy of Music, em maio de 1989. O balé estreou na França em 1986.

ação; enquanto o tipo carismático é a antítese direta disso. (WEBER, 1968, p. 51)

Daí o alto nível de tecnicidade na dança barroca. Os movimentos do rei foram confinados dentro de um conjunto limitado de possibilidades técnicas e de variações sobre essas possibilidades. A complexa coordenação de torção de punhos, tremulação das mãos e rotação de cotovelos, cujas complexidades estão em uma relação quase sincopada com um igualmente complexo pressionamento para cima e para baixo das pernas, com a transferência de peso de pé para pé e com o deslocamento em padrões através do espaço, todos representam o caráter tecnológico desse estilo de dança. Qualquer um que estudou dança barroca no estúdio, sob o olhar atento do professor, pode testemunhar que ela permite pouco ou nenhum lugar para espontaneidade. A dança na realeza foi feita para representar a si mesma como se retificada a serviço de uma coordenação rigorosa entre os membros superiores e inferiores, ditada por uma moldura musical inflexível. Ela foi um dos primeiros tecno-corpos modernos.

Em *Entrée d'Apollon*, concebido, coreografado e dançado por Paré, com uma orquestração contemporânea por Franco Donatoni, Paré adapta o vocabulário histórico para o cenário original em que ele traz à tona aquela tecnologia, no decorrer da dança. As seções da coreografia são citações diretas ao *Entrée d'Apollon* de Feuillet, originalmente escrito para o *Le triomphe de l'amour* de Lully (1681). Tanto as notações de Feuillet quanto a versão existente de Pecour da mesma dança relembram versões coreografadas para Luís XIV no início do século XVII, por Pierre Beauchamps.<sup>6</sup> Originalmente intitulado *Ombra* – sugerindo tanto sombra quanto espectro: matiz – e estreado no *Café de la Danse* em Paris em 1991, para o aniversário de gala de dez anos da companhia barroca de Lancelot, Ris et Danseries, esse solo contemporâneo pode ter assustado o público por se desviar da fonte original. Paré usa um moderno par de calças, uma camisa de manga comprida, um gorro escuro e luvas pretas sem dedos. Os movimentos barrocos de mãos e braços de Paré aceleram freneticamente, apenas para, em seguida, se acalmarem em apatia. A coreografia encena uma expiração de vitalidade, como se a figura histórica, fracamente evocada, desintegrasse em pó em vez de irradiar o calor solar. A dança termina com a figura descendo para o chão e girando precariamente sobre um joelho. A notável facilidade técnica de Paré permite saborear cada dificuldade da dança prolongada à vontade. Mas, ao mesmo tempo, esta é uma dança quase que exclusivamente sobre aquela técnica; não tem preocupação com

<sup>6</sup> Ver mais em *Dances to evoke the king: the majestic genre chez Louis XIV*, de Fiona Garlick.

carisma. O solo desconstrói a dança barroca como uma dança de poder, aplicando uma análise coreográfica do material histórico na execução do referido material num contexto alterado. Paré remove o animus romântico do bailarino e o restitui com ênfase no caráter tecnológico da própria dança.

A justaposição dessas duas imagens – a reconstrução teatralizada e a desconstrução analítica – revela a maneira pela qual cada uma faz uma anamorfose da outra. Meu argumento é que podemos entender melhor a relação da dança com o poder no reflexo distorcido que cada versão mantém diante da outra. Pensar dessa forma é ver a teoria em ação no corpo, mas o corpo que nós visualizamos esteticamente é um corpo ausente, um corpo totalmente realizado da história que existe para nós apenas em projeções e distorções que se multiplicam no espaço entre original e cópia. Em seu estudo pioneiro *Os dois corpos do rei*, Ernst Kantorowicz identificou os modos funcionais da presença do rei como corpo político e corpo natural, e assumiu a identidade transcendente do corpo político com base no apoio obediente do corpo natural. O rei é “humano por natureza e divino pela graça”.<sup>7</sup> (KANTOROWICZ, 2000, p. 87) Eu tomo como exemplo o *Entrée d’Apollon* de Paré para dizer que uma relação entre corpo político e corpo natural só ocorre na medida em que ela falhar. No balé real, tanto o corpo político quanto o corpo natural foram figuras dançadas, isto é, as impressões visuais resultantes de movimentos físicos. Desenhando meu motivo teórico a partir das duas danças de Paré, vou chamar esse movimento de poder barroco de inversão figural. Todo este ensaio se move dentro e através de tais inversões figurais. Elas têm quatro coordenadas: o evento passado ausente (presumivelmente morto) é ressuscitado com a ajuda da teoria, que, com o tempo, perde ela própria a força ou a influência, deixando para trás os restos físicos de seu raciocínio, sua dança.

Tomemos um exemplo de inversão figural ocorrido dentro do tempo de vida do monarca. Em 1653, aos 15 anos de idade, Luís XIV dançou o papel de Apolo em *Le ballet royal de la nuit*. Na cena final do balé, ele entrou como o sol nascente, infiltrando e dispersando os vultos sombrios da noite. Seu figurino, similar ao de Paré em *Atys*, foi costurado com fios de ouro que refletiam a luz (Figura 1). Ali estava o corpo político como expresso na dança barroca, realizado pelo próprio rei. Em 1715, 62 anos depois, Hyacinthe Rigaud pintou um retrato do envelhecimento de Luís XIV, o qual tinha há muito se aposentado do palco como bailarino (Figura 2). No entanto, o rei está em uma pose de dança e exibe um par de pernas elegantemente estilizadas, próprias de um bailarino. Trata-se, então, de duas

7 Para uma crítica da teoria de dois corpos, consultar *Un obstacle à la sacralité royale en Occident: le principe hiérarchique*, de Alain Boureau. Grato a Jacques Revel por chamar a minha atenção para esse volume.

imagens de Luís XIV: o jovem bailarino desenhado em um esboço de moda como o Sol (Rei), e o monarca envelhecido posando como um jovem bailarino. A primeira é um gesto de dança para o poder, uma manifestação de vontade política no palco. A segunda é um gesto de poder para a dança, que agora está fora do alcance do poder. Cada imagem suplementa a outra, espelhando a sua homóloga para completar um todo impossível em que dança e poder se fundem e em que a história está incorporada.

Figura 1 – Luís XIV como o Sol nos momentos finais de *Le ballet royal de la nuit* (1653)



Fonte: Cliché Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Figura 2 – Luís XIV por Hyacinthe Rigaud (cerca de 1795)



Fonte: J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

O retrato de Rigaud de Luís XIV tem sido frequentemente pensado como conteúdo de um raciocínio ideológico/estético sobre o corpo real. A análise do retrato feita por Louis Marin reconhece que o rei, apesar de há muito passado seu auge, é apresentado no retrato como, se não dançando, ainda um bailarino. “O rei não anda, mas ele tampouco é imóvel; ele não avança, nem fica perfeitamente imóvel. Ele posa, ele marca uma pausa dentro da pose, dentro de uma instância suspensa que dá forma a algo como uma idealidade corpórea.” (MARIN, 1989, p. 205)

A tensão que Marin descreve entre movimento e pose poderia ser atribuída a um aspecto estético da dança barroca: fantasmata, entendida como a capacidade de quietude para se imitar o voo, e, inversamente, a capacidade de o movimento precipitado ser rapidamente resolvido em paragem. Fantasmata designava uma estilização do movimento em sua atitude funcional.<sup>8</sup> Para Marin, as pernas do rei transformam seu corpo natural em dança, a fim de renunciar (negar) o mesmo corpo natural pela suspensão dele próprio (não pela sua destruição ou negação). Assim, a atenção para o subtexto de dança do retrato divide o corpo natural do corpo político:

Os direitos do corpo referencial de ser um indivíduo excepcional são negativamente testados e transformados em um ideal, a fim de serem apresentados como o paradigma ético, político, e teológico do monarca absoluto sobre e contra o verdadeiro rei. (MARIN, 1989, p. 209)

Levando-se em conta que o tema da dança é indubitavelmente presente, não pode o retrato também ser visto como comentário sobre o papel da dança na realeza desde o início do reinado pessoal de Luís XIV? O projeto de performance do rei começou em 1651, quando ele tinha 13 anos, e foi abandonado cerca de 20 anos mais tarde, nos primeiros anos da década de 1670. O retrato de Rigaud, que terminou de ser pintado 35 anos após a aposentadoria de Luís XIV dos palcos, reflete nostalgicamente naquele passado. Há uma discrepância entre o envelhecimento facial do rei e suas jovens, andróginas pernas. Aquelas pernas parecem ser dificilmente capazes de suportar a massa da parte superior do corpo, que por sua vez sustenta a parafernália material de riqueza e poder. Ao mesmo tempo, a parte superior do corpo não é toda corpo político eterno: sua mandíbula pende, sugerindo a erosão da boca causada por operações em suas cavidades nasais e a perda dos seus dentes. Enquanto as pernas

8 O termo foi usado em impresso, pela primeira vez, pelo mestre de dança italiano do século XV Domenico da Piacenza, em seu tratado *De arte saltandi e choreas ducendi*. Para mais informações, consultar *Dance as text: ideologies of the baroque body*, de Mark Franko.

mostram um equilíbrio dinâmico entre músculos e ossos, seu rosto não tem a mesma definição de contornos; está revestido em carne. Em contraste com todos os sinais de riqueza envolvendo a parte superior do seu corpo, suas pernas, guarnecidas por meias justas de seda, representam a presença do corpo do rei, a energia e o poder sexual de seu reinado. Elas também são, sem dúvida, as pernas de um bailarino em pé na pose de dança codificada por Feuillet, em 1701, como a quarta posição (Figura 3).<sup>9</sup> São, na verdade, as mesmas pernas do esboço de moda de Luís XIV como Apolo, feito 20 anos antes.

Vamos considerar esse cisma entre parte superior e inferior do corpo do rei como um cisma entre corpo natural e corpo político, bem como um outro entre juventude e velhice. Veremos que a inversão figural une esses dois conjuntos de categorias. As pernas dançantes do rei parecem congeladas em um momento interminável, porque elas são parte de um passado, ao passo que seu rosto está sujeito à corrupção do tempo presente do retrato. As partes inferiores do corpo apresentam a apoteose do seu corpo natural como imortal, enquanto a parte superior figura a decadência do corpo político como se fosse natural. Esse retrato parece inverter a doutrina dos dois corpos: a eterna metade “política” – assunto ou sede do olhar fixo real – decresce fisicamente e cresce passivamente, enquanto a metade mortal “natural” – objeto e corpo consumido pelo vislumbre do espectador – escapa ao tempo. A brancura compete com as pernas para o consumo visual, e os olhos do rei parecem observar a atração do espectador em direção à parte inferior do seu corpo.

O retrato propõe uma teoria da performance real: a dança do rei desestabiliza o próprio paradigma de que as representações oficiais da sua pessoa em outras mídias são principalmente concebidas para construir, mas o retrato também redefine seu poder como resultado dessa desestabilização. Ele poderia ser formulado como o conflito entre o olhar fixo – o olhar da pessoa real que emana da parte superior do corpo e que confere luz ao observador – e o vislumbre – seu próprio corpo e, particularmente, a parte inferior do corpo, colocada em exposição. De frente para o retrato, nós somos atraídos como espectadores pelo circuito sagital do seu olhar fixo, apesar de termos vislumbres intermitentes de suas pernas.<sup>10</sup> As tensões do retrato entre parte superior e inferior do corpo balanceiam o olhar fixo e onipotente do rei e o vislumbre clandestino e móvel de seu público: elas pesam lei e regra contra desejo e estética. Em outros termos, o retrato aborda as contradições entre a visualização física e o mito da onipotência

9 O *entre-chat trois volé* ainda é chamado de “real” nas aulas tradicionais de balé por causa do *status* legendário do salto como invenção do rei. Para mais informações, consultar *Des positions*, de Raoul Feuillet.

10 No século XX, o analista do movimento Rudolf von Laban usou o termo “sagital” para significar um plano de movimento em direção e para longe do espectador.

real, incoerências inerentes ao projeto do balé real e, portanto, ao projeto da ideologia monárquica em geral.

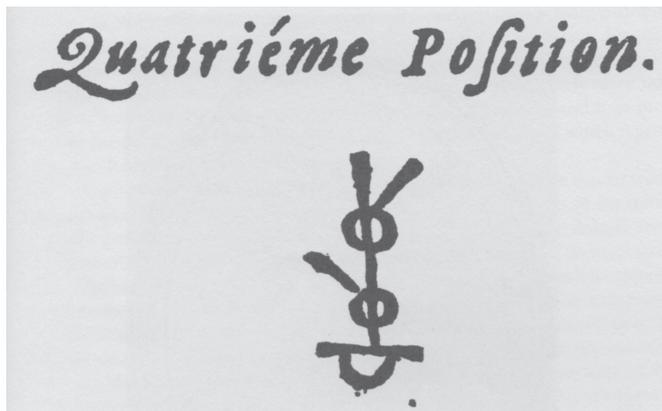
René Demoris interpreta a onipresença real como a estranha capacidade do rei para ver mais e com maior penetração do que os outros.<sup>11</sup> O olhar fixo do rei significa sua onisciência. Ele transforma essa faculdade de visão em onipotência (Figura 4). Esse conhecimento, decorrente de um poder de visão e basicamente ancorado nele, é onde, explica Demoris (1978, p. 23) “o corpo-Estado e o corpo físico do rei são conjugados”. O corpo do rei poderia ser o Estado apenas através de uma fantasia de ocupação física exaustiva em que o corpo real mostra-se “em toda parte”, mas está localizado em lugar nenhum. Dessa forma, o corpo real veio a ser identificado como uma abstração física, sempre, em alguma medida, contradita por seu local de execução. (DEMORIS, 1978, p. 17) Norman Bryson (1983, p. 93) teoriza o olhar fixo como aquilo que “procura limitar o que está sempre a ponto de escapar ou de escorregar para fora dos limites”.<sup>12</sup> Mas, mesmo se o olhar onipotente fosse encenado por e sobre o corpo do rei, aquele corpo ainda poderia apenas imperfeitamente realizar um “corpo-em-toda-parte”. O corpo real em desempenho também é apreendido pelos vislumbres, um modo fundamentalmente desordenado da percepção que, como observa Bryson (1983, p. 122), “propõe o desejo, propõe o corpo na durée de sua atividade prática”.<sup>13</sup> A consciência desse “defeito” constitutivo de desempenho sugere uma razão pela qual o rei foi escalado para o papel do Sol. Como Apolo, ou Sol, ele dança o que não pode ser exibido, mas que, ao contrário, permite a exibição. Sua primeira aparição como Apolo concluiu *Le ballet royal de la nuit* (1653), em que uma cena noturna que tinha persistido ao longo da obra foi sucedida pela chegada do dia, anunciada pelo Sol nascente. Ao entrar, Luís XIV proclama: “Eu vim para dar forma e cores para os objetos.” (FOURNEL, 1967, p. 404) Sua entrada funde a sua própria atividade de desempenho com a percepção pontual do palco como uma totalidade. Em cada um de seus instantes, sua atuação é identificada como a autocapacitação de uma percepção espetacular, e, dessa forma, constitui o apagamento do vislumbre. Se o espetáculo real não bastasse, o próprio olhar fixo real apagaria o vislumbre: ele fascina e, assim, previne a percepção de sua própria tarefa em tempo real. Esse é o local em que ele gera carisma.

11 Ver mais em *Le corps royal et l'imaginaire réel au XVIIe siècle: le portrait du Roy par Félibien*, de René Demoris. Consultar também Louis Marin, *La guerre du roi*.

12 Evan Alderson foi o primeiro a apontar a aplicabilidade da teorização de Bryson na dança, em *The Structure of attention in dance: the gaze and the glance*.

13 O olhar fixo e o vislumbre correspondem a duas questões relacionadas com a dança: (1) o tempo de “estar lá”, perceptivamente necessário para a criação de qualquer efeito ou construção de imagem na dança, (2) o fato de que todos os efeitos (imagens) são criados em dança diante dos nossos olhos, ou seja, o fato de que eles não são imagens, mas figuras. Apesar da existência de um enquadramento de boca de cena, o olhar não pode ser focado no desempenho com a mesma intensidade como pode em pintura. É da natureza do espectador da dança procurar em outro lugar, de lado, e perceber dentro de um quadro uma miríade de detalhes que não podem ter sido suspensos por um olhar fixo estético.

Figura 3 – A quarta posição, codificada por Raoul Anger Feuillet em *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* (1701)



Fonte: *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*.

Figura 4 – Rei/Sol/Olho. *Festiva ad Capita Annulumque Decursio*, a rege Ludovico XIV principibus, summisque aulae proceribus (Paris: Regia, 1670)



Fonte: Getty Research Institute, Research Library.

Apesar desses paradoxos estratégicos, a presença física do rei estava longe de ser ideologicamente inadmissível. Pelo contrário, relatos lisonjeiros de sua inimitável técnica indicam a conveniência de sua dança como práxis: apesar das armadilhas convencionais, o movimento de Luís XIV derivava a sua eficácia menos das alusões simbólicas do que das ações únicas realizadas com apelo imediato. Avaliações lisonjeiras da perfeição hipnotizante de Luís XIV – “tal brilho e luz” – curto-circuitam o processo performativo do qual emergiram percepções estéticas.<sup>14</sup> (LORET, 1857, p. 348) No entanto, o seu estilo pessoal – seu carisma – não estava presente somente em suas passagens de dança noble, como a de Apolo. Antes de sua aparição como o Sol, ele se apresentou como uma Hora, um Jogo, um Espírito da Nuvem, uma Pessoa Curiosa e uma Fúria, no mesmo balé. Na maioria desses papéis secundários, e por vezes cômicos, a sua identidade real foi reconhecida no récit, o texto falado ou cantado que acompanha sua dança. Mas os papéis secundários também revelam que o vislumbre, em vez do olhar fixo, era parte integrante do projeto oficial do balé de corte. Um relato de *Le ballet royal de la nuit*, em *La Gazette*, enfatiza como a figura do rei se materializa por meio de sua aparição serial em uma variedade de papéis:

[O balé foi] composto por 43 entrées, todas tão ricas, tanto em qualidades inovadoras quanto na beleza de seus récits, na magnificência de suas máquinas, na soberba pompa dos figurinos e na graça de todos os dançarinos, que os espectadores não teriam percebido o melhor se as entrées – em que o nosso jovem monarca ficou conhecido sob suas roupas assim como o Sol torna-se conhecido por entre as nuvens que às vezes cobrem a sua luz – não fossem marcadas com um determinado caráter de radiante majestade, que nos fez notar a diferença. (RENAUDOT apud SILIN, 1940, p. 215)

A presença real do rei, escondido dentro da proliferação de deslumbrantes qualidades, “vislumbra” por meio daquela parafernália e é claramente notada apenas diferencialmente em relação ao seu entorno. Esses triunfos incidentais não fazem reivindicações em uma estrutura de olhar fixo. O espectador é, de fato, exortado a perceber, praticamente para extrair o que transparece de uma homogeneidade visual, em que o rei é mal (re) colocado. Mesmo o papel mais vil, por assim dizer, poderia ser transformado pelo rei em uma expressão de distinção e, portanto, de poder.

É uma verdade própria aos retratos de reis, assim como a toda representação simbólica, nota Demoris, (1978, p. 26) que “toda representação

14 Essa descrição é a da aparição de Luís XIV como Apolo em *Le ballet royal de la nuit* (1653).

simbólica é questionável, pois não denota um corpo único”. O simbolismo é gradualmente suplantado por uma tendência à verossimilhança e à semelhança. A apresentação ao vivo acomoda facilmente algumas dessas apreensões do real (de se estar exclusivamente ali), mas essa presença pragmática também pode dificultar as mágicas operações de simbolismo real. Qualquer apelo às emoções individuais e, portanto, privadas dilui a manipulação desse imaginário social. “O real”, diz Marin (1989, p. 207) em sua análise do retrato de Rigaud, “é um obstáculo ao funcionamento ideológico do retrato do rei”. O real constitui um apelo à autenticidade como um referente isolado. Ele é carismático, na noção de Weber.

O aparentemente duplo requisito – para ser tanto onipresente (onisciente), quanto especificamente localizado – corresponde funcionalmente ao olhar fixo, o olhar fixo do rei que dança, em sua capacidade de encontrar, hipnotizar e, se necessário, cegar o nosso olhar, e ao seu corpo empírico passivamente em exposição, como se aleatoriamente capturado em nosso vislumbre. A função espectral do olhar fixo é rebater um olhar, ao passo que o vislumbre ocorre quando o olhar do observador se desvia do rosto para áreas menos privilegiadas do corpo do outro, como as pernas. Esse desvio e retorno é a qualidade “barroca” do espetáculo oficial. Além disso, a tendência do rei a inverter-se é sugerida pela gama de papéis mundanos que ele dançou, contrastando com sua suposta apoteose como o Sol. Seu corpo político é natural (vivo), mas seu corpo natural está morto e, portanto, é eterno. O balé real inverteu a teoria do corpo-duplo.

Como a teoria pós-estruturalista pode nos ajudar a colocar sobre o monarca esse desafio à hegemonia do pensamento de Kantorowicz? A virada pós-estruturalista na crítica cultural francesa da década de 1960 começou com um exame das noções de poder, força e representatividade do século XVII. Tanto Michel Foucault quanto Louis Marin inauguraram obras críticas com suas respectivas análises da teoria semiótica Port-Royal;<sup>15</sup> da mesma forma, as referências de Jean Baudrillard à cultura barroca, se menos rigorosamente acadêmicas, também foram frequentes em seus primeiros livros. Este ensaio avalia o início da teoria pós-estruturalista em oposição ao exemplo de dança barroca, especificamente àquele de Luís XIV em seus balés. Percebe-se uma continuidade entre o desempenho físico do passado distante e a crítica teórica do passado não-tão-distante. Eu escolho esses respectivos domínios de desempenho e teoria não só porque eu acho que a teoria crítica deveria ser aplicada à história da performance, mas porque o encontro de história e teoria elucida a inversão barroca, a figura interpretativa deste ensaio.

15 Ver a introdução de Michel Foucault em *Grammaire générale et raisonnée*, de A. Arnauld. Ver também Louis Marin, *La critique du discours: sur la “Logique de Port-Royal” et les pensées de Pascal*. Marin disse que a *Logique de Port-Royal* foi “colocada na vanguarda da modernidade filosófica” pela “linguística cartesiana” de Noam Chomsky (1966), pela obra de Foucault, entre outros. Consultar Interview, em *Diacritics*.

Foucault (1980, p. 121) disse: “Precisamos cortar a cabeça do rei. Na teoria política, isso ainda tem que ser feito.” Por meio disso, ele quis dizer que devemos parar de estudar soberania como lei ou proibição e vê-la mais como disciplina e conhecimento. A dança barroca oferece justamente essa entrada aos estudos da soberania, constituindo menos a proibição do que a disciplina e o conhecimento. Ela nos proporciona uma apreensão do corpo do rei que não é teológica, mas cultural. Embora Foucault não tenha discutido dança, ele se dirige à presença física do rei como uma performance de poder. Vamos examinar brevemente a sua abordagem.

Discutindo, na primeira parte de *Vigiar e punir*, a tortura ou a execução públicas como um espetáculo, Foucault propõe um modelo de poder monárquico do século XVII, em que o poder está totalmente presente como ação.<sup>16</sup> (FOUCAULT, 1979, p. 55) Essa ação traz a presença física do rei, juntamente com a soberania ou a lei como proibição. O corpo em sofrimento apresentado, um “ponto de ancoragem para a manifestação de poder”, ordena o poder em um espetáculo de dor. Mesmo na ausência pessoal do rei, a punição não representa, e sim apresenta o rei. Foucault tanto enfatiza a importância do corpo natural quanto limita os modos de suas operações. O poder monárquico “não é representado”, afirma Foucault, (1979, p. 57) mas “é recarregado na exibição ritual de sua realidade como ‘superpoder’”. A superpotência está demonstrada na força real. “Essa superioridade”, ele ainda especifica, “não é simplesmente a de direito, mas aquela da força física do soberano abatendo o corpo de seu adversário e dominando-o”. (FOUCAULT, 1979, p. 49) A subordinação da representação à presença ou à recarga marca uma tendência analítica de se ressaltar o poder monárquico enquanto força sobre o poder como representação. “A cerimônia do suplício coloca em plena luz a relação de poder que dá força à lei.”<sup>17</sup> (FOUCAULT, 1979, p. 50) No relato de Foucault, o poder é a força realizada. Sua eficácia deriva da visibilidade do seu impacto sobre os corpos, e da qualidade ritual de seu agente.

O modelo de poder monárquico de Foucault, (1980, p. 55) em que a “presença física do rei era necessária para o funcionamento da monarquia”, convida à comparação com outros tipos de performances em que a presença física do rei era requerida: balés de corte e festividades reais. Ao fazer explorações relativas aos modelos de poder adequados ao desempenho político barroco, uma pessoa seria levada a consultar o extenso trabalho de Louis Marin (1988, p. 198) sobre “a presente presença de um ‘agora’ do rei”.<sup>18</sup> A perspectiva de Marin difere da de Foucault, porque Marin subordina a apresentação à representação, e faz da performance ao vivo do

16 Edição brasileira: A ostentação dos suplícios, em *Vigiar e punir: nascimento da prisão*.

17 Esta é a diferença fundamental para Foucault entre o poder “soberano”, que é visível, e o poder “disciplinar”, que é invisível. Para uma discussão mais aprofundada do poder e da força na dança do rei, ver Mark Franko, *The king cross-dressed: power and force in royal ballets*.

18 Marin aplica essa frase à participação do rei nas *fêtes* de 1664.

rei um “ensaio” para outras formas de representação que, elas mesmas, constituem seu poder. A performance ao vivo do rei, para Marin, é um risco assumido para aumentar o prestígio de outras representações nas quais ele está fisicamente ausente. Ao dançar em balés,

O rei coloca no palco, organiza no espaço e arrisca ritualmente e gratuitamente a ordem do seu lugar, o monumento da sua glória e seu corpo simbólico nos espaços de distração real, como se para dar, dentro e através da estrutura espetacular que o constitui, o superpotencial para o poder de sua representação, um superpotencial para sua própria representação. Nesse sentido, a *fête* do príncipe é um *ensaio* que funda a representação do rei. (MARIN, 1989, p. 197-198, grifo nosso)

O desempenho do rei é, de fato, tanto um ensaio “fundador” quanto um contraensaio: aquele que arrisca a prática ao invés de praticar riscos.

Foucault e Marin, ambos criam um lugar para a consideração dos poderes inerentes à presença performativa do rei. O modelo de Foucault, apesar de seu foco bem-vindo sobre as possibilidades de ações presentes, sobrecarrega a força e, portanto, não pode ser estendido para uma teoria viável do espectador. A teoria do espetáculo não pode ser extrapolada a partir da recepção da punição, mesmo que o efeito comum tanto da tortura quanto da dança seja o de sujeição política. Por outro lado, a teoria de Marin da “performance como um ensaio para a real representação” subordina o corpo natural ao corpo político à maneira de Kantorowicz, mas também, sutilmente, desloca o binarismo de Kantorowicz. É esse movimento para longe de tal binaridade, por parte de Marin, que inspira este ensaio.

Em *Portrait of the King*, Marin (1989, p. 8) insere uma análise situacionista ou baudrillardiana em seu estudo sobre o poder real: “O rei só é verdadeiramente rei, isto é, monarca em imagens. Elas são sua presença real.”<sup>19</sup> É essa representação que o desempenho do rei ensaia, e através da qual o corpo político torna-se simulacro. De fato, Marin nos diz que o poder do rei é um simulacro, sem existência substancial fora de suas próprias representações.

Para ser eficaz, o desempenho do monarca exige seu cenário espetacular, ou “lugar construído”, de “ilusão factualmente real”.<sup>20</sup> A discussão de Jean Baudrillard acerca do estuque como material de construção na criação de imitações arquitetônicas será útil aqui para a nossa compreensão do poder do rei como bailarino:

19 Transubstanciação para Marin é o cerne transitivo e reflexivo do signo neoclássico. Para mais infirmações, consultar *La critique du discours*, de Louis Marin.

20 Estas são duas frases empregadas por Guy Debord em *The society of the spectacle*, sem página, seção 189. [Edição brasileira: *A sociedade do espetáculo*].

O estuque é casado a todas as formas, imita tudo – cortinas de veludo, cornijas de madeira, o inchaço mortuário da carne. O estuque exorciza a improvável confusão da matéria em uma única nova substância, uma espécie de equivalente geral de todas as outras, e é prestigioso teatralmente, porque é em si uma substância representativa, um espelho de todos os outros. (BAUDRILLARD, 1983, p. 88) <sup>21</sup>

21 Consultar Jean Baudrillard, *L'ange de stuc*.

Baudrillard evoca um arranjo de cenário em que um material, o estuque, pode representar todos os outros. Esse material de base não somente é modelado à semelhança de várias formas e formatos, mas também falsifica os diferentes materiais de construção que fundamentam essas imitações. Baudrillard fala do espetáculo barroco como a criação de um mundo paralelo, se não irreal, cuja totalidade ilusória e cujo encerramento perfeito sobre si mesmo são formalmente incontestáveis. Mas em vez de alquimia, isso é miragem.

Inversamente, e a partir de uma perspectiva contemporânea, Baudrillard equivale a experiência barroca ao escândalo estético do mobiliário de época em um interior modernista. Em seus primeiros trabalhos, que estão mais próximos ao de situacionistas como Debord, Baudrillard localiza o exercício modernista de poder nas mídias e no design de interiores.<sup>22</sup> O autêntico barroco antigo que se choca com o altamente projetado e homogêneo ambiente modernista é, para a crítica, um sinal de autenticidade falha, na medida em que procura recuperar uma “referência ao real, [como] uma obrigação”. Então, temos duas teorias do efeito barroco em Baudrillard, uma sublinhando uma totalidade ilusória, a outra, uma crítica isolada. A primeira implica uma visão esteticista do passado não muito diferente da atuação de Paré em Atys; a segunda delinea um fenômeno contemporâneo explicável pela referência àquela história, e que, como tal, permite comparação com o Entrée d’Apollon de Paré. Vamos chamar a primeira interpretação de teológica e a segunda de cultural. A teológica refere-se à presumivelmente onisciente porção superior do corpo do rei, que é, na verdade, decadente no retrato de Rigaud, enquanto a cultural refere-se às suas pernas jovens e, em particular, aos sapatos de salto alto vermelho que revestem seus pés.

22 Ver Baudrillard, *Requiem for the media e Design and environment*. Para Baudrillard, o design de interiores modernista retransmite uma função decisiva do espetáculo histórico. O espetáculo, também, cria um impacto total de ambiente nas propriedades ideológicas de habitação.

O barroco cultural não consegue sustentar o critério de autenticidade sugerido por sua própria crítica ostensiva: ele é uma intervenção isolada. O barroco teológico, por sua vez, inverte a situação: sua autenticidade ilusória é manufaturada não por um exemplo singular, mas por meio de um ambiente falso: como a montagem do palco de estuque, a interpretação

teológica é uma ficção totalizadora. Essa situação espelha aquela do rei como tanto localizado fisicamente quanto onipresente. Interpretações teológicas e culturais do corpo do rei são reflexões invertidas de uma única condição, dividida ou anamórfica, que Baudrillard (1983, p. 92) emblematiza como “anjos de estuque barroco cujas extremidades se encontram em um espelho curvado”. Baudrillard (1987, p. 50) retorna quase literalmente aos anjos de estuque ao criticar a concepção histórica de Foucault de poder: “Um ciclo completo [da revolução linear] está terminando”, ele escreve, “já curvado sobre si mesmo para produzir o seu simulacro, como os anjos de estuque cujas extremidades se juntam em um espelho curvo.”<sup>23</sup> Os anjos de estuque – reflexões invertidas de duas figuras que se enfrentam – produzem, por meio da sua reflexão, o simulacro de quatro figuras em um espaço tridimensional. Da mesma forma, as duas danças de Paré refletem a si mesmas: Atys inverte figuralmente técnica em poder, enquanto Entrée d’Apollon inverte poder em técnica.

A teoria pós-estruturalista nos apresentou as ferramentas para pensar a performance do poder real como uma realidade histórica. A razão para isso é que um elemento figural desconhecido assume um papel constitutivo na situação histórica. Em algum grau, Kantorowicz é deslocado por esse simulacro. Sigamos em frente, a partir da ideia de Baudrillard concretizada por Marin, e atentemos para outras questões. Como a inversão figural do teológico e do cultural funciona no passado histórico? O desempenho balético do rei pode inverter figuralmente a racionalidade do funcionamento do Estado (*raison d’État*) na riqueza (isto é, a objetivação do valor) que a suporta. Essa percepção, por sua vez, inverte uma perspectiva aceita na teoria dos dois corpos. Imagine a situação da seguinte forma: funcionários públicos regulavam o governo internamente. O nacionalismo francês, escreve Pierre Legendre (1992, p. 9) é “indissociável de um culto da Administração”;<sup>24</sup> os militares expandiam o âmbito do governo para além das fronteiras; e bailarinos reais (especialmente o próprio rei) invertiam essas funções, expandindo o poder dentro (conquista performativa) e regulando a percepção externa da monarquia em livros de festividades ricamente ilustrados, exportados para fora.<sup>25</sup> A conexão entre a dança e os militares já foi observada por Joseph R. Roach (1989, p. 164):

Luís XIV, cuja devoção pessoal ao balé é bem conhecida pelos historiadores teatrais, realizou o primeiro espetáculo de variedades em formação de ordem fechada em 1666... Os historiadores não devem supor

23 É o fracasso de Foucault para lidar com as capacidades de significação de poder que fundamenta a crítica de Baudrillard.

24 Esse volume é uma versão expandida do anterior *L’Administration du XVIIIe siècle à nos jours*, 1969.

25 Livros de festividades se tornaram política real apenas durante a primeira década do reinado de Luís XIV, com *Les plaisirs de l’isle enchantée* (1673) e *Relation de la feste de Versailles* (1668), de Félibien. Consultar Helen Watanabe O. Kelly, *Festival books in europe from renaissance to rococo*; e Marie-Claude Canova-Green, *Mises en texte du spectacle du pouvoir*.

que essas tecnologias especializadas, balé e formação de ordem fechada, mantiveram-se isoladas como redes locais de submissão e controle.

O próprio corpo do rei, “un Objet si rare”, era o modo fantasmático da economia política.<sup>26</sup>

Daniel Dessert (1984, p. 29-31) teorizou objetos de luxo do século XVII como mercadoria transformável; “imobilizados em formas de arte e prestígio”, objetos estéticos, predominantemente placas de ouro e de prata, também poderiam ser convertidos em dinheiro. O corpo político mobiliza dinheiro, cuja conversibilidade em poder é referenciada pelo corpo do rei em movimento. A apresentação do rei gerava um capital cultural prontamente conversível em poder político. Seu corpo não era realmente um objeto, ainda que raro, mas o objeto, não um exemplo de, mas o “material” subjacente no prestígio – seu ouro ou o seu estuque – e, consequentemente, a fonte de valor em prestígio. Pelo mesmo símbolo, o próprio prestígio, o produto da economia política barroca, era reduzível ao material factual do corpo do rei. Esse status abstrato do corpo do rei como fonte de material de prestígio dialoga com o impacto teatral de Luís XIV como um bailarino. Além de ser um corpo real interpretando papéis fictícios em espetáculos de corte, Luís XIV era tanto a fonte física quanto o equivalente geral abstrato de todo o prestígio.<sup>27</sup> Como tal, seu corpo suportava uma carga excessiva de presença, assim como era visivelmente e simultaneamente drenado de conteúdo específico. O paradoxo é o seguinte: para ser um abstrato equivalente, seu valor de signo foi diminuído, sua materialidade aumentada. Nós podemos reinventar o poder de sua dança não como uma representação, mas como uma presença que se comporta, apesar disso, como um signo. Sua dança sintetizou a vacuidade do poder, seu status como imagem.

O corpo natural e o corpo político, para voltarmos aos termos de Kantorowicz, não são entidades estáveis ou fixas em si, mas sim performativas e, assim, continuamente em autoconstituição. O espetáculo da dança do rei encena o movimento de valor em si mesmo nas suas duas manifestações materiais: como fonte de matéria-prima e como objeto de arte trabalhado; objeto do vislumbre e do olhar fixo, respectivamente. A inversão barroca materializa o valor como um objeto-signo e simultaneamente transforma o objeto-signo de volta em suas matérias-primas. O tropo barroco está perenemente invertido e invertendo, de modo que a materialidade se redefine como símbolo, e o símbolo como materialidade: nenhum foi transcendente. Esse movimento de inversão figural é o que Luís XIV

26 Parte do texto exibido no dispositivo de Luís XIV apresentado no início das *fêtes de Versailles* em 1664 é reportado no relato de Félibien, *Les plaisirs de l'isle enchantée* (1673). Sobre a conexão de dispositivos com o estado do teatro do século XVII, consultar Mario Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*.

27 Essa é uma paráfrase de Guy Debord sobre o espetáculo como “o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias.” Consultar *The society of the spectacle*, seção 49. Consultar também a seção 34: “O espetáculo é *capital* a um tal grau de acumulação que se torna uma imagem.” [edição brasileira: *Sociedade do espetáculo*].

realizou na e pela sua dança, e a relação de sua dança com o poder político pode ser rastreada dentro desse movimento.

## Referências

- ALDERSON, E. The structure of attention in dance: the gaze and the glance. In: ABRAHAM, R. K. (Ed.). *Progress and possibilities: CORD 20th annual anniversary conference proceedings*. Nova York: CORD, 1989. p. 5-12.
- ARNAULD, A. *Grammaire générale et raisonnée*. Paris: Republications Paulet, 1969. p. 3-28.
- BAUDRILLARD, J. L'ange de stuc. In: BAUDRILLARD, J. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976. p. 78-81.
- BAUDRILLARD, J. Requiem for the media. In: BAUDRILLARD, J. *For a critique of the political economy of the sign*. St. Louis: Telos, 1981.
- BAUDRILLARD, J. Design and environment. In: BAUDRILLARD, J. *For a critique of the political economy of the sign*. St. Louis: Telos, 1981.
- BAUDRILLARD, J. The stucco angel. In: BAUDRILLARD, J. *Simulations*. Nova York: Semiotext(e), 1983.
- BAUDRILLARD, J. *Forget Foucault*. Nova York: Semiotext [e], 1987.
- BOUREAU, A. Un obstacle à la sacralité royale en Occident: le principe hiérarchique. In: BOUREAU, A.; INGERFLOM, C. S. (Ed.). *La royauté sacrée dans le monde chrétien*. Paris: Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992. p. 29-37.
- BRYSON, N. The gaze and the glance. In: BRYSON, N. *Vision and painting: the logic of the gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- CANOVA-GREEN, M. Mises en texte du spectacle du pouvoir. In: CANOVA-GREEN, M. *La politique-spectacle au grand siècle: les rapports franco-anglais*. Paris: Papers on French Seventeenth-Century Literature, 1993.
- DEBORD, G. *The society of the spectacle*. Detroit: Black & Red, 1983.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEMORIS, R. Le corps royal et l'imaginaire réel au XVIIe siècle: le portrait du Roy par Félibien. *Revue des sciences humaines*, v. 44, n. 172, p. 9-30, out./dez. 1978.
- DESSERT, D. *Argent, pouvoir et société au grand siècle*. Paris: Fayard, 1984.
- FEUILLET, R. Des positions. In: FEUILLET, R. *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*. Bologna: Forni, 1970.
- FOUCAULT, M. *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980.

- FOUCAULT, M. The spectacle of the scaffold. In: FOUCAULT, M. *Discipline and punish: the birth of the prison*. Nova York: Vintage, 1979.
- FOUCAULT, M. A ostentação dos suplícios. In: FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FOURNEL, V. Le ballet royal de la nuit. In: Fournel, V. *Les contemporains de Molière*. Genebra: Slatkine Reprints, 1967. 2. v.
- FRANKO, M. *Dance as text: ideologies of the baroque body*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 25-30.
- FRANKO, M. The King cross-dressed: power and force in royal ballets. In: MELZER, S. E.; NORBERG, K. *From the royal to the republican body: incorporating the political in seventeenth- and eighteenth-century France*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- GARLICK, F. Dances to evoke the king: the majestic genre chez Louis XIV. *Dance Research*, v. 15, n. 2, p. 16-18, inverno 1997.
- INTERVIEW. *Diacritics*, [S.l.], v. 7, p. 49, jun. 1977.
- KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LEGENDRE, P. *Trésor historique de l'Etat en France: L'Administration classique*. Paris: Fayard, 1992.
- LORET, J. *La Muze historique*. Paris: P. Jannet, 1857.
- MARIN, L. La guerre du roi. In: MARIN, L. *Le récit est un piège*. Paris: Minuit, 1978. p. 67-115.
- MARIN, L. The portrait of the king's glorious body. In: MARIN, L. *Food for thought*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- MARIN, L. The magician king, or the prince's fête. In: MARIN, L. *Portrait of the king*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- MARIN, L. *La critique du discours: sur la "logique de port-royal" et les pensees de pascal*. Paris: Les Editions de Minuit, 1975.
- PRAZ, M. *Studies in seventeenth-century imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1964.
- ROACH, J. R. Theatre history and the ideology of the aesthetic. *Theatre Journal*, v. 41, n. 2, p. 155-168, maio 1989.
- SILIN, C. I. *Benserade and his ballets de cour*. Baltimore: Johns Hopkins University Press; London: Oxford University Press, 1940.
- WATANABE-O'KELLY, H. Festival books in europe from renaissance to rococo. *Seventeenth Century*, v. 3, p. 181-201, 1988.

WEBER, M. The nature of charismatic authority and its routinization. In: WEBER, M. *On charisma and institution building*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

## **Agradecimentos**

Sou muito grato a Louis Marin por ele ter me desafiado, há alguns anos atrás, a escrever sobre o retrato de Luís XIV feito por Rigaud. Uma residência no Getty Research Center for the History of Art and the Humanities entre 1994 e 1995 me permitiu realizar a pesquisa e a escrita. Versões preliminares deste capítulo foram apresentadas no Getty Research Center, no NEH Pre- and Early Modern Studies Faculty Seminar da Universidade da Califórnia, Santa Cruz, e no Stanford Opera Symposium da Universidade de Stanford. Agradeço às respostas críticas de Randy Starn, Harry Berger Jr., Karen Bassi, Catherine M. Soussloff, Mary-Ann Smart, Annette Richards, Joseph R. Roach, Timothy Murray, o leitor anônimo da Wesleyan University Press, Christine Bayle, e à gentileza de Jean-Christophe Paré de me deixar assistir a um vídeo de *Entrée d'Apollon*. A responsabilidade pelas opiniões neste ensaio permanece sendo inteiramente minha.