

artigo

Arquitetando impérios: imaginário imperial e hegemonia cultural¹

*Architecting empires: imperial
imaginary and cultural hegemony*

CHARLES ROBERTO SILVA²

resumo

Este artigo apresenta como representações do reinado de Luís XIV foram tomadas como modelo de gestão das Artes e das Letras no processo de consolidação do império brasileiro, a partir de 1840. Discute, por meio de abordagem de caráter histórico, tanto elementos que estiveram envolvidos no estabelecimento do reinado do “Rei Sol” como modelo à posteridade quanto as criações do monarca que entraram em moda nos séculos seguintes no campo das Artes, em especial do Teatro.

palavras-chave

Ideias; História; Gestão; Moda; Artes; Teatro; Luís XIV.

abstract

This article aims to discuss how representations of the reign of Louis XIV were taken as a model for the management of Arts and Letters in the process of consolidation of the Brazilian empire, from 1840 onwards. It discusses, through a historical approach, both elements that were involved in the establishment of the reign of the “Sun King” as a model for posterity as well as the creations of the monarch that came into fashion in the following centuries in the field of Arts, especially Theater.

keywords

Ideas; History; Management; Fashion; Arts; Theater; Louis XIV.

¹ O presente artigo é uma versão reduzida do primeiro capítulo da tese de doutorado *Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)*, defendida em 2017, junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC-ECA-USP).

² Doutor em Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: charles.meir@gmail.com

Em 1844, Émile Adet, imigrante francês radicado no Rio Janeiro, publicava na revista *Revista Minerva Brasiliense* o texto *Da arte dramática no Brasil*, em um texto de poucas páginas, no qual procurava chamar a atenção do jovem imperador Pedro II para a situação da arte dramática na capital do Império. A partir de um rápido apanhado da conjuntura das artes cênicas na corte, o autor tratava de questões problemática, dentre elas, a pouca circulação de textos de autores nacionais nos palcos dos teatros da capital do reino; o excesso de traduções com qualidade duvidosa; a ação censória do Conservatório Dramático³ e o excesso de solicitações em relação aos efeitos que uma peça deveria exercer sobre os espectadores⁴.



Fig. 1: Sagrada e coroação de Dom Pedro II em 18 de julho de 1841, François-René Moreaux. (Fonte: Coleção Museu Imperial).

Para Émile Adet somente a ação do governo, convertida em políticas de Estado, poderia transformar o cenário teatral da capital e do país. Para o exercício do bom governo no campo das artes e das letras, o texto finalizava apontando a

³ Em 1843, foi criado o Conservatório Dramático como sociedade privada. A entidade manteve este estatuto até 1864. A partir dos anos 70, o Conservatório Dramático, através do decreto imperial n.º 4666, de 4 de janeiro de 1871, foi transformado numa instituição de caráter público, vinculada à Secretaria de Estado de Negócios do Império.

⁴ ADET, Émile. Da arte dramática no Brasil. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 339.

Pedro II, governante de um país recém unificado, os exemplos da Atena de Péricles, a Itália dos Medicis e a França de Luís XIV. Na perspectiva de Adet, o governo Luís XIV representaria a grande síntese daquelas outras duas formas anteriores de Estado. O *Grande Século*⁵ não era exposto apenas com um exemplo útil, mas um modelo a ser copiado e aplicado no Brasil a partir da década de 1840.

Ao propor o reinado de Luís XIV como um paradigma a ser seguido por D. Pedro II, Adet, operava como uma espécie de agente de difusão de um discurso historiográfico dedicado à exaltação das realizações dos franceses no chamado *Grande Século*⁶. Tratava-se de uma narrativa vinculada ao Estado, que ganhou maior impulso a partir do governo de Felipe I, cujo objetivo era propagandear a cultura francesa por meio das realizações do reinado de Luís XIV.

Dentre as principais fontes exploradas para a canonização do reinado de Luís XIV, durante o século XIX, estavam *Le siècle de Louis XIV*, escrita por Voltaire e publicada em 1751, as memórias de Saint-Simon, provavelmente escrita a partir década de 1740, as descrições da corte da França realizadas por Ezechiel Spanhein, em 1690, Primi Visconti, em 1674, Antoine Courtin, 1671, além da produção do histógrafo real Jean Racine. O historiador Peter Burke aponta que “quase todos os documentos vêm de um período relativamente tardio do reinado”⁷.

É possível constatar que a sugestão de Émile Adet, de um reinado a Luís XIV, nas terras abaixo da linha do equador, era, antes de qualquer coisa, uma citação inspirada nos escritos de Voltaire, sobre o governo daquele monarca. Para o filósofo e historiador, o reinado de Luís XIV pertencia à ordem das coisas eternas:

O quarto século é o que se nomeia o século de Luís XIV e, dos quatro é o que mais se aproxima da perfeição. Enriquecido pelas descobertas dos três outros, ele fez mais em certo gênero que nos outros três juntos. Todas as artes, em verdade, não foram lançadas mais longe que sob os Médici, os Augusto e os Alexandre; mas em geral a razão humana se aperfeiçoou. A sã filosofia só foi conhecida naquele tempo, e é verdade dizer que, desde os últimos anos do cardeal de Richelieu até os que seguiram a morte de Luís XIV, se realizou nas artes, em nosso espírito, em nossos costumes, como em nosso governo, uma revolução geral que deve servir de marca eterna da verdadeira glória da nossa pátria⁸.

Na França do XVIII, já atravessada pelo debate epistolográfico acerca do ideário iluminista, a publicação de *Le siècle de Louis XIV*, em 1751, após quase duas décadas de gestação, garantiu a Voltaire a possibilidade de circular na corte

⁵ ADET, É. Da arte dramática no Brasil. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 343.

⁶ O *Grande Século* (*Le Grand Siècle*) retrata o período do governo de Luís XIV (1643-1715).

⁷ BURKE, P. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 102.

⁸ VOLTAIRE, C. *Le siècle de Louis XIV*. In: MIRANDA, Luiz Francisco de Albuquerque. *Voltaire e o século de Luís XIV. Revista Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 24, n. 48, pp. 457-480, jul/dez, 2010, pp. 459-460.

de Luís XV, desempenhando o papel oficial de historiógrafo da realeza da França.

O envolvimento de Voltaire na produção de uma narrativa histórica, de viés político, marcada pelos feitos passados da realeza francesa, explicitaria relações de interesses, em operação naquele contexto, entre o Estado e os homens de letra⁹, um garantiria a sobrevivência do projeto do outro.

As relações entre *os homens de letras* e o Estado, representado pela “sociedade de corte”, como propõe o historiador Robert Darton, era da ordem da sujeição. Não era possível aos *homens de letras* ou filósofos sobreviverem exclusivamente com a venda daquilo que escreviam. A sobrevivência da maioria deles dependia de uma aliança com os agentes mais abastados da sociedade que podiam oferecer proteções por meio de patrocínio ao pensamento dos indivíduos que viviam da pena. Nas palavras de Darton ”longe de funcionar como ágora igualitária, a República das Letras sofria da mesma doença que corroeu todas as sociedades do século XVIII: o privilégio¹⁰.

Ainda na esteira das representações da época de Luís XIV, o historiador Peter Burke, no livro *A fabricação do rei*, dedicado exclusivamente ao estudo da iconografia produzida durante o reinado daquele monarca e no modo como foi apresentado naquelas encomendas do Estado, contesta a chamada “revolução gráfica”, que propunha, ao atribuir à dinamização dos processos de impressão a vapor e a fotografia, entre os séculos XIX e XX, a ascensão na esfera pública dos denominados “*pseudoevento*”, como o próprio termo informa, sem uma ligação real comprometida com a produção da vida cotidiana.

Para Burke, a utilização deste tipo de artifício, durante a época de Luís XIV, estabeleceu um novo paradigma na construção da imagética do poder: “ações aparentemente espontâneas eram por vezes encenadas com algum cuidado, desde os regozijos públicos com notícias de vitórias francesas até a construção de estátuas do rei”¹¹. O historiador propõe ainda que Napoleão Bonaparte, Mussolini, Hitler e, mesmo Stalin, seguiram a mesma rota de representação do poder e da autoridade inaugurada na França, durante o governo de Luís XIV¹².

As pesquisas de John Elliott, *Espanã y su mundo (1500-1700)*, Peter Campbell, *Luís XIV*, e Peter Burke, *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*, curiosamente autores ingleses, que se dedicaram ao estudo do tema da iconografia e do poder, concordam que a origem da “propaganda” orquestrada em torno do reinado de Luís XIV foi inspirada e influenciada nas estratégias desenvolvidas pela Espanha, de Filipe IV.

A fabricação da imagem do rei, tomado de empréstimo os apontamentos de Peter Burke, começou efetivamente durante o reinado de Filipe IV e sobre a direção meticulosa do Conde-Duque Olivares. As ações deste, para a arquitetura

⁹ DARNTON, R. *A questão dos livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 22.

¹⁰ DARNTON, R. *Op. cit.*, pp. 22-23.

¹¹ BURKE, P. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 209.

¹² *Ibidem*, p. 210.

da figura do monarca espanhol, procuraram enfrentar duas situações que se colocaram bem antes do início do reinado em 1621.

A primeira era de ordem nacional. No relatório, o *Gran Memorial*, enviado para Filipe IV, em 1624, por Olivares, considerado o principal ministro da Espanha, apresentou a situação do vasto mundo controlado pelo rei da Espanha. O principal mote do relato era a situação da autoridade do monarca diante de um império composto por reinos que escapavam às legislações da Corte.

Para o ministro, o fortalecimento da autoridade real, assim como das finanças do Estado espanhol, seria possível somente com o estabelecimento de uma legislação e de uma jurisprudência que colocasse todo o império sobre o controle da corte, estabelecida em Madri, na região de Castela.

A segunda tarefa, por sua vez, era manter a supremacia dos interesses da Espanha, ou melhor, da dinastia de Habsburgo na Europa. Junto à tradição da guerra campal, o Conde-duque de Olivares inaugurou uma nova frente de batalha pautada por signos e insígnias, voltados à propagação das glórias e do poder da realeza espanhola. Pintores, poetas, dramaturgos, historiadores, músicos, arquitetos e escultores foram atraídos para a corte de Filipe IV e financiados pelo Estado espanhol com o fito de consagrar a autoridade do rei. Para Peter Burke, “Olivares sabia da importância política de pinturas, panfletos, histórias, poemas e peças teatrais”¹³.

Nota-se que a influência da Igreja Católica, na Espanha de Filipe IV, temperou, à Concílio de Trento, as ações que o Conde-duque Olivares projetou para promover a corte espanhola.

Na prosa, Baltasar Gracián y Morales meditava acerca de sobriedade e concisão diante do desequilíbrio. Na pintura, os retratos do rei planeta, apelido de Filipe IV, não deveriam abandonar os aspectos ligados à serenidade e à dignidade que orientaram a execução dos retratos dos monarcas que governaram a Espanha, desde a época de Carlos V.

A gravidade e a sobriedade que Filipe IV mantinha ao aparecer em público, assunto recorrente nas cartas de embaixadores que visitavam Madri¹⁴, seja pela aparente imobilidade que demonstrava nas audiências públicas, seja pelas roupas de cores escuras e sem as usuais golas de rufos engomadas, deveriam ser valorizadas nas representações do rei. Para Burke “a imobilidade e quase invisibilidade do rei deveriam, portanto, ser vistos como parte do teatro da corte”¹⁵.

O modo como o pintor Diego Velázquez (1559-1660) retratou o rei da Espanha e a corte, ao mesmo instante que lhe garantiu a posição de pintor oficial da realeza, lançou novas perspectivas sobre o estatuto do artista da corte¹⁶, e, junto à fidelidade, caberia ao Estado garantir gordas pensões para a manutenção dos

¹³ BURKE, P. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. *Op. cit.*, p. 193.

¹⁴ *Ibidem*, p. 192.

¹⁵ *Ibidem*, p. 192.

¹⁶ WARKEN, M. *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 209.

artistas, evitando, assim, possíveis ofertas de serviços em outros reinos.



Fig. 2: *Las meninas* (1656), Diego Rodríguez de Silva Velázquez. (Fonte: Coleção Museu do Prado).

A organização das academias, a partir esfera estatal, durante o XVII, para além da reunião de sujeitos com os mesmos ofícios e o estabelecimento de padrões para a criação, operaram com o objetivo de dar protagonismo aos valores e aos artifícies nacionais.

Quanto aos cenários ocupados pelo rei Filipe IV, não foram medidos recursos financeiros, para a construção do palácio Buen Retiro e para a instalação da *Sala de Espelhos*, no palácio Alcázar. A arquitetura e a ambientação dos espaços, paradoxalmente, a figura grave e sóbria do rei, ofereciam aos embaixadores em visita à corte madrilena, representações da grandeza do império espanhol, bem como da soberania dos Habsburgos.

As encomendas do Estado, centradas em esculturas equestres da realeza, inspiradas pela tradição do império romano, reivindicavam, a um só tempo, para a imagem do monarca, o lugar da guerra, da condução e da centralidade da política.

[...] as pinturas nas salas solenes transmitiam mensagens políticas. Na sala dos espelhos, em Madri, era exibida uma pintura de Rubens que representava Filipe como Atlas, o globo sobre os ombros, numa alusão

às reivindicações dos Habsburgos ao império mundial [...] Na Sala dos Domínios no Buen Retiro, pendiam cinco retratos equestrados de Velázquez e dez cenas da vida e dos trabalhos de Hércules (o ancestral mítico do rei), de Zubarian. A sala abrigava ainda doze pinturas das vitórias do reinado de Filipe¹⁷.

Entre o sóbrio e o suntuoso, o escuro e o luminoso, a corte de Filipe IV, sob a direção de Olivares, inaugurou na Europa latina uma nova estratégia de batalha para um tempo movido por tratados e guerras.

Os desdobramentos da Guerra dos trintas anos (1618-1648), assim como os da Guerra da sucessão espanhola (1701-1714) anunciaram o anoitecer da Espanha no cenário político europeu.

Os historiadores Peter Campbell e Peter Burke concordam que os relatos dos embaixadores que passavam pela Espanha e a política dos matrimônios estabelecida entre as casas dos Habsburgos da Espanha e os Bourbons, durante o XVII, ofereceram ao cardeal Richelieu, principal ministro de Luís XIII e chefe do seu governo, pistas dos ingredientes utilizados pelo Conde-duque de Olivares para a propagação do poder da realeza espanhola frente aos inimigos internos e externos.

Diante de uma nobreza ainda ligada às orientações da rainha Maria de Médici e pouquíssima alinhada ao reinado de Luís XIII, a organização da Academia Francesa, através da ação direta de Richelieu, em 1635, procurou estreitar e fortalecer “a ligação entre a cultura e a Monarquia”¹⁸. Destarte, surgia na França o embrião daquilo que se transformaria no modelo mais bem-acabado da relação entre Estado, artes e homens de letras.

Na década de 60, do século XVII, Luís XIV encontrou na França uma máquina para a propagação das glórias do seu Estado azeitada, mas bem pouco aproveitada. A corte de Luís XIII, que se transformara num polo de atração para os artistas, principalmente de origem italiana, perdera seu magnetismo.

Entre 1643 e 1651, período da regência da rainha Ana de Áustria (mãe de Luís XIV) e de seu chefe de governo, o cardeal Mazarino, as estratégias de Richelieu para a promoção do poder da casa real através dos patrocínios ficaram menos evidentes. A criação da Academia de Pintura e Escultura, em 1648, foi o principal evento, naquele período, que retomava as lições do velho cardeal.

O afastamento da realeza do programa de patrocínio às Artes e às Letras, promovidos por Richelieu, ofereceu à nobreza de toga a oportunidade de demonstrar a *noblesse d'epée* (nobreza de espada) o volume de suas fortunas, a dependência que a corte tinha em relação aos patrocínios propiciados por aqueles recursos e, ao mesmo instante, de mostrar a lealdade que mantinha em relação à coroa nos tempos das guerras e das revoltas que podiam minar a autoridade real.

¹⁷ BURKE, P. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. op. cit., p. 193.

¹⁸ CAMPBELL, P. R.. *Luís XIV*. Lisboa: Presença, 2009, p. 89.

Para a concessão dos títulos de nobreza, conforme Peter Campbell, a lealdade e os serviços prestados ao Estado francês, no caso dinheiro investido nos projetos da realeza, eram requisitos prévios, mas a sua obtenção definitiva era, normalmente, por meio de compra e os valores solicitados pelo Estado, representado pelo monarca, eram bastante vultosos¹⁹.

O historiador consta que na França “boa parte da nobreza do final do século XVII era de origem recente”²⁰, que o fortalecimento da nobreza togada, durante a época de Luís XIV, esteve diretamente ligado à abolição de uma série de encargos fiscais por parte do Estado relacionados aos nobres e, o mais importante, o patrocínio à corte, principalmente pelos agentes da nobreza administrativa, era convertido em financiamento do Estado.

A venda dos títulos de nobreza transformou-se numa fonte de receita, para sustentação da corte e do Estado francês, indispensável. É importante salientar que os títulos de nobreza, na sociedade de corte, do Antigo Regime, garantiam “o acesso ao rei e era feito através da corte ou de cargos desempenhados na casa real, e isso permitia aos cortesãos requerem com maior facilidade favores para si próprios ou para clientes seus”²¹; não serviam apenas de simples ornamentos às grandes fortunas dos proprietários, eles movimentavam uma rede de patrocínio e clientelismo, pautada em concessões e benesses, que estabelecia relações de lealdade e submissão úteis para o exercício do governo. Entre as funções mais cobiçadas pelos membros da nobreza administrativa (toga) estava o cargo de intendente, que nas províncias representava “os olhos e os ouvidos do Governo central”²².

Naquilo que tangia ao acesso aos cargos públicos, era empregado o mesmo regime dos títulos de nobreza, mas eram imprescindíveis o título de nobre e o patrocínio conquistado junto à família real, às autoridades eclesiásticas e à nobreza. As disputas em torno das colocações públicas eram bastante acirradas, pois entre os séculos XVII e XVIII, havia, na França, agentes especializados no tráfico de cargos públicos²³.

A carreira de Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), controlador geral das finanças de Luís XIV, apresentada pelo historiador Peter Campbell, oferece um registro de como a engrenagem das “afinidades eletivas” das carreiras públicas eram movimentadas na sociedade de corte francesa. Colbert, conforme Campbell, “sabia como tornar-se o servidor perfeito do seu senhor”²⁴, atingindo com isto a oportunidade de ascender bem alto na administração pública.

Fora o lado luminoso da nobreza de toga, que empenhava seus recursos à manutenção do Estado e os seus serviços à glória da corte, como no caso de Colbert, a imagem perfeita do servo fiel, havia a face obscura de tal grupo, tratada

¹⁹ CAMPBELL, P. R. *Luís XIV*. Lisboa: Presença, 2009, p. 59.

²⁰ *Ibidem*, p.59.

²¹ *Ibidem*, p. 61.

²² *Ibidem*, p. 70.

²³ *Ibidem*, p. 144.

²⁴ *Ibidem*, p. 56.

como perigosa pelo Estado, dado que poderia desmantelar a autoridade do rei.

Neste caso, a trajetória de Nicolas Fouquet (1615-1680) traduziu de modo bastante contundente os receios da realeza francesa em relação àquela casta de nobres.

Nicolas Fouquet pertencia à nobreza recente do reino e esteve inicialmente vinculado ao exército. A imensa fortuna que a família Fouquet constituiu ao longo do século XVI garantiu aos seus descendentes visibilidade no mundo da política e das armas. A fortuna do nobre, muitas vezes convocada a auxiliar a Coroa²⁵, aliada à proximidade que manteve do cardeal Mazarino, garantiu a Nicolas Fouquet o cargo de intendente de Paris, no final da década de 40, na sequência o de controlador geral das finanças e a provável promessa de substituir Mazarino na condução dos assuntos do conselho de Estado. De acordo com P. Campbell, a fortuna de Fouquet era muito maior que a do rei da França. Nicolas Fouquet, conforme Perter Burke, entre os anos de 1655 e 1660, tornou-se o principal patrocinador de artistas, arquitetos e escritores na França:

Na época de Mazarin, o patrocínio real ficara obscurecido pelo que era exercido pessoalmente pelo cardeal e seu assistente Nicolas Fouquet, a quem Corneille saudou no prefácio a seu *Oedipe* (1659) como “não menos superintendente das belas-artes que das finanças”. De fato, entre 1655 e 1660 Fouquet praticamente substituiu o rei com principal patrocinador das artes do reino, tendo construído uma esplêndida casa em Vaux-le-Vicomte e contratado uma Pléiade de artistas e escritores de talento, entre os quais os dramaturgos Corneille, Molière e Quinault, o poeta La Fontaine, o pintor Lebrun, os escultores Anguier e Girardon, o arquiteto Le Vau e o projetista de jardins Le Nôtre²⁶.

Após a morte do cardeal Mazarino, em 1661, Luís XIV, rompendo com todos os conselhos e as todas as expetativas, alterou completamente o roteiro previsto, tomou para si, tanto a chefia do Estado, quanto a do governo. Desaparecia, deste modo a figura do primeiro-ministro, chefe do conselho de Estado.

Com o início do governo pessoal de Luís XIV, Colbrert, o servo fiel, dedicado à glória do Estado e da realeza, urdiu uma trama minuciosa com o objetivo de retirar Fouquet de cena.

Perseguido, acusado de traição, enriquecimento ilícito e corrupção, um dos principais financiadores da coroa francesa e patrocinador das Artes, foi condenado à prisão perpétua e todos os seus bens foram confiscados pelo Estado. A punição de Nicolas Fouquet, mesmo com todas as provas de fidelidade demonstrada à casa de Bourbon, oferece pistas do modo como o Estado passou a articular ideias como onisciência, onipresença e onipotência da realeza, visando à coerção da nobreza:

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

²⁶ BURKE, P. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Op. cit., pp. 61-62.

A famosa festa dada por Fouquet em honra do rei no seu magnífico palácio de Vaux-le-Vicomte, em agosto, e que é frequentemente descrita como tendo sido ofensiva para Luís XIV pela ostentação demonstrada, foi apenas mais um pretexto para o prender. Isto teve lugar no dia 5 de setembro de 1661, numa situação que deu ao mundo a confirmação da capacidade de discrição do rei, para não falar mesmo em duplidade²⁷.

O sucesso obtido por Colbert, na condução do processo que culminou na derrota de um prestigiado membro da nobreza parisiense, era fruto da combinação de eventos, como a Fronda (1648-1652), que colocou em guerra o Parlamento de Paris, formado por nobres e magistrados, contra a corte dos Bourbons, resultando na vitória da realeza francesa sobre aqueles que defendiam a obediência do rei às “leis fundamentais” do reino, e o surgimento de teorias e leis que versavam sobre a monarquia absoluta.

Com a vitória de Luís XIV e do cardeal Mazarino frente aos participantes da Fronda, o Parlamento de Paris, “guardião das leis fundamentais”, reconhecia que o monarca estava, de acordo com Peter Burke, “acima das leis de seu reino, tendo o poder de impedir que elas se exercessem sobre certos indivíduos”; o historiador, constata, no entanto, que no primeiro reconhecimento da autoridade do rei pelo parlamento, o monarca não estava “acima da lei divina, da lei da natureza ou da lei das nações. Não se esperava que exercesse completo controle sobre a vida de seus súditos”²⁸.

O correr da década de 1650 foi alterando o entendimento sobre os reais limites do poder de Luís XIV. O teólogo Jacques Bossuet, ligado à corte, junto a outros teóricos políticos, mesmo com os protestos da Igreja, investiram na teorização da imagem do soberano francês e de outros reis como as “imagens vivas de Deus”²⁹ e de “representantes da majestade divina”³⁰. Peter Burke relata que, em 1660, ao realizar a entrada solene em Paris, Luís XIV foi recebido pelos representantes do parlamento como o representante de Deus, “o trono de Vossa Majestade representa para nós o trono do Deus vivo. Os Estados do reino vos rendem homenagem e respeito como uma divindade visível”³¹, assim como ocorria em 1654, durante a coroação e a sagradação do monarca.

Desde a morte de Mazarino, assombrado pela memória da Fronda, ele se esforçou para completar a obra de Richelieu estabelecendo uma monarquia sem controle, e a nobreza e a magistratura tiveram de se curvar. Sua política externa e suas conquistas militares fizeram dele o soberano mais poderoso da Europa³².

O historiador Peter Campbell constata que algumas fontes em uso no campo das academias ligadas à produção da imagem do rei serviram também de inspira-

²⁷ CAMPBELL, P. R. *Luís XIV*. Lisboa: Presença, 2009, p. 66.

²⁸ *Ibidem*, p. 52.

²⁹ BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. *Op. cit.*, p. 21.

³⁰ *Idem*, p. 21.

³¹ *Ibidem*, p. 53.

³² *La Comédie-Française (1680-1980)*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1980, p. 1.

ção para a teoria voltada à divinização de Luís XIV, dentre elas, os *Anais de Énio*, texto ligado à antiguidade romana, que passou a ser difundido a partir do Renascimento e que apontava os reis como as metamorfoses dos deuses ou como as suas descendências³³; o manual de Cesar Ripa, construído a partir dos postulados do neoplatonismo, que pregava uma verdade divina segredada às imagens da realeza; por fim, a tradição da sagrada dos reis da França, que os colocava na condição de operadores de milagres ou taumaturgos.



Fig. 3: Retrato Mitológico da Família de Luís XIV (1670), Jean Nocret. (Fonte: Coleção Palácio de Versalhes).

Ao colocar a nobreza sob seu controle e estabelecer uma única jurisprudência no reino, Luís XIV inaugurou aquilo que Norbert Elias estabeleceu como *A sociedade de corte*. Para o sociólogo alemão, esta formação caracterizava-se por uma relação de dependência da nobreza em relação ao monarca, sendo diferente, portanto, das relações feudais em que a nobreza e a realeza possuíam uma relação de dependência mútua.

Na Sociedade de Corte, o rei possuía o monopólio fiscal e o controle militar. Restava à nobreza garantir a manutenção dos privilégios, das honras e das gratificações, a partir da adoção de uma “conduta pacífica”, oposta, portanto, à sua origem guerreira e com afetos controlados.

Os vários decretos assinados por Luís XIV, a partir da década de 60, tratando de estabelecer o Estado como o principal mecenas das artes na França, através da promoção das academias, demonstram que estas instituições, para além operarem

³³ CAMPBELL, P. R. *Luís XIV. Op. cit.*, p. 82.

na construção de um elaborado aparelho cultural, “no sentido da construção de um sistema de organismos oficiais que mobilizavam artistas plásticos, escritores e eruditos a serviço do rei”³⁴, que garantiria os ritos de sociabilidade da nobreza junto à realeza e escolas voltadas ao refinamento dos costumes, foram convertidas em lugares propícios para o estabelecimento de controles sobre o fazer artístico ligados às representações e para a capilarização do poder da autoridade real, marcada pelo controle militar, fiscal e jurídico. Conforme escreveu Burke:

As academias eram corporações de artistas e escritores que em sua maioria trabalhavam para o rei. Atuavam também patrocinadores, encomendando obras que haveriam de glorificar Luís. Por exemplo, a Academia de Pintura e Escultura admitia novos membros com base numa “peça de admissão” que devia estar relacionada com *l'histoire du rof*³⁵.

Junto ao legado acadêmico deixado pelos cardeais Richelieu e Mazarino, de acordo com os historiadores que abordaram a questão, foram criadas durante o governo pessoal de Luís XIV e já bastante alinhadas ao projeto de Colbert, de promoção da grandeza do poder da realeza da França, a Academia Real de Dança (1661), a Academia Real de Ciências (1666), a Academia Real Francesa de Roma (1666), a Academia Real de Ópera (1671), que pouquíssimo tempo depois passou a ser denominada de Academia Real de Música (1672), a Academia Real de Arquitetura (1671), a Academia Real de Espetáculos (1674)³⁶, a *Comédie-Française* (1680) e a Academia Real de Inscrições (1696). A Academia Real de Pintura e Escultura, criada pelo cardeal Mazarino, em 1648, foi completamente reorganizada pelo ministro das finanças, a partir de 1663. Embora a família real estivesse instalada em Versailles, todas as academias estavam sediadas em Paris.

Para além das academias, a moda francesa no Grande Século impôs sua hegemonia na cena europeia. François Boucher (2010), em *História do vestuário no ocidente*, aponta que o século XVII testemunhou o aumento do comércio da gravura sobre cobre. O principal tema daquelas gravuras eram os trajes elegantes, que se tornaram um tema da iconografia do período. A corte de Luís XIV, nas últimas décadas do século XVII, tornou-se a principal fonte para a produção de gravuras que circulavam pelo continente.

A França dos setecentos, ao restabelecer novos parâmetros na relação entre o Estado e o fomento das Artes, dado que as tentativas da Espanha naufragaram frente ao longo ciclo de guerras que esteve envolvida ao longo do século XVII, recolocou em operação, no bojo da formação dos Estados modernos, um modelo de gestão pautado na interseção entre a esfera estatal e a artística cuja tônica dominante era o fortalecimento da autoridade real e por extensão a consolidação do Estado centralizado.

³⁴ BURKE, P. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. *Op. cit.*, p. 62.

³⁵ *Ibidem*, p. 63.

³⁶ *Ibidem*, p. 62.

Em meio século, praticamente, aquele paradigma francês propagou-se pelo continente europeu. Ainda que os trajetos dos outros reinos para consolidação da autoridade real, assim como do Estado centralizado, fossem diferentes, a proposta francesa oferecia alguma segurança para a conquista de tais objetivos. Portugal, por exemplo, durante a época do Marques de Pombal (1750-1777), empregou uma série de estratégias sistematizadas ao longo reinado de Luís XIV.

Parece evidente que a propagação do “modelo de condução” dos “assuntos da cultura” à moda francesa prestava-se também ao serviço de anunciar e demonstrar o poder, a glória e a coesão em torno do monarca da França para o conjunto dos outros Estados da Europa. Aliás, informações bastante relevantes para os tempos de guerra.

É interessante notar que a escalada das críticas ao regime absolutista e o acirramento dos confrontos entre os estamentos que organizavam a sociedade francesa, ao longo do século XVIII, não chegaram a abalar os alicerces da política desenvolvida na época de Luís XIV, envolvendo o Estado francês e o patrocínio às Artes, como ocorreu com outras estruturas do Antigo Regime, ela (a política) foi reforçada e em alguns momentos reapropriada, como ocorreu, por exemplo, durante o governo de Napoleão Bonaparte e no período de vigência do II Império.

Em relação à permanência do imaginário de Luís XIV, como o grande maestro na condução das academias e de seus legados, foi de suma importância a propaganda dos pensadores franceses ligados ao ideário iluminista, que preservaram, apesar das críticas violentas às estruturas do Antigo Regime, o legado do monarca bem como a ação dos escritores e da historiografia francesa ao longo do XIX, que ao tematizarem sobre a educação ao encargo do Estado, nacionalismo, estudo das língua nacional, divulgação dos avanços da ciências e da técnica, dentre outros assuntos dominantes no período, evocavam a época de Luís XIV, batizada por aqueles agentes como o *Grande Século*.

A ascensão da burguesia na condução dos negócios de Estado, a partir do XIX, parece ter transformado, aparentemente, a política de patrocínio do *Grande Século* francês em mais um produto para a exportação vinculado à ideia de requinte e sofisticação, no entanto, permanecia como uma poderosa ferramenta a serviço da expansão do domínio francês do globo.

Não estaria Émile Adet a serviço deste ideal nos trópicos quando ofereceu a D. Pedro II as regras para a condução da jovem nação no que se referia ao processo de gestão das Artes e das Letras?

O imaginário de controle das Artes por meio das academias foi uma construção do *Antigo Regime* que permaneceu na contemporaneidade como um modelo de operação muitas vezes utilizado no mascaramento dos conflitos políticos.

No caso do Brasil, o conturbado processo de centralização política pós processo de independência impunha aos signatários do II Império do Brasil o fomento de intuições vocacionadas à criação de narrativas imperiais que contivessem as contendidas políticas e garantissem a narrativa do gigante império

nacional fiel à corte do Rio de Janeiro.

Para Adet, o teatro deveria ser a principal instituição assistida pelo governo imperial e o modelo a ser copiado deveria ser a *Comédie-Française*. Lugar por exceléncia para se ver, o teatro foi o grande promotor de tendências e moda na Sociedade de Corte.

A criação da *Comédie-Française*, em 1680, marcou a entrada oficial do Estado na condução dos assuntos cênicos. Na ordem real de 18 de agosto, ficava estabelecido que a trupe de artistas do *Hôtel Guénégaud*, da qual Molière fez parte, e a companhia de comediantes do *Hôtel de Bourgogne* seriam fundidas, dando lugar à *troupe royale*. Poucos dias após a definição de Luís XIV, os artistas das duas companhias foram reunidos para a assinatura da decisão do rei. Nota-se que toda a tramitação do processo para o estabelecimento da companhia real foi realizada no primeiro momento por agentes intermediários entre a autoridade real e aquelas companhias.



Fig. 4: O interior da Comédie-Française, século XVIII. (Fonte: Coleção Comédie-Française).

Passo a passo, Luís XVI e Coubert foram desenhandando o projeto da *Comédie-Française*. No evento que celebrou a união dos elencos do Guénégaud e do Bourgogne, observa-se, em manuscrito reproduzido nas comemorações dos 300 anos da *Comédie-Française*, que foram vendidos bilhetes para acesso aos lugares do Hotel Guénégaud³⁷. No palco, os atores da recém-criada, mas não oficializada, companhia dos comediantes do rei (*Comédiens du Roi*), representaram *Phèdre*, de Jean Racine e *Carrosses d'Orléans*, de Jean de La Chapelle.

³⁷ *La Comédie-Française (1680-1980)*, p. XVI.

A cerimônia foi minuciosamente arquitetada e estava repleta de símbolos que traduziam o empenho do rei da França em colocar todas as artes exercidas em sua época sobre sua proteção.

Seu desejo de ter em mãos o destino do mundo se manifesta em todas as áreas de sua administração interna. O teatro, cujo valor social ele não subestima, sofrerá as consequências. Passo a passo, a morte de Molière, a supressão da trupe do Marais, a morte de La Thorillière, líder da tropa do Hotel Bourgogne, permitem-lhe realizar, em 1680, um plano que mantém há vários anos a criação em Paris de uma trupe única de atores escolhidos e sujeitos à autoridade real³⁸.

A partir da exploração das disputas entre as trupes de artistas do *Hôtel Guénégaud* e a do *Hôtel de Bourgogne*, que foram promotoras de inovações à cena teatral da época, o rei mostrava naquela sessão do Hotel Guénégaud a aliança que conseguira estabelecer entre os grupos rivais através da distribuição de “signos do prestígio”. Os conflitos de outrora davam lugar a uma nova companhia aparentemente coesa e a serviço exclusivo da glorificação do governante.

[...] o rei tem mais peso, uma vez que, ao modificar as posições no ceremonial, pode não apenas jogar com o equilíbrio de tensões favorável à sua dominação, mas também determinar a posição social “efetiva” – isto é, percebida e recebida – de cada cortesão. e, assim, ao mesmo tempo uma luta pelos atributos e vantagens do poder social³⁹.

Nos festejos para comemorar a equipe de comediantes do rei foram colocados em foco os principais pilares que dariam sustentação à *Comédie-Française*, atores e autores protegidos por medidas reais, tomados por símbolos de perfeição dos gestos, da comunicação da língua e das palavras.

Quanto à questão da subordinação daqueles atores e atrizes às vontades do rei, a bem da verdade, não era concebida no universo mental da *Sociedade de corte* a possibilidade de artistas atuando de forma independente. A existência de tais agentes no universo público dependia daqueles que os patrocinavam, os quais podiam exercer seu poder de censura.

Molière, por exemplo, conseguiu agenciar o seu talento para servir à corte dos Bourbons. As suas criações cênicas foram muito rapidamente adotadas ao ceremonial das reuniões oferecidas pela realeza. A relação de proximidade entre o dramaturgo e o rei não impediu que suas peças ficassem muito distante da tesoura real ou mesmo que elas fossem conferidas a outro com o aval do monarca.

O rei da França, ao estabelecer proteção aos atores das duas trupes que forma-

³⁸ *La Comédie-Française (1680-1980)*, 1980, p.01.

³⁹ CHARTIER, R. Formação social e economia psíquica: a sociedade de corte no processo civilizador. In: ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 21.

riam a companhia dos comediantes do rei, pedra angular da *Comédia-Française*, de acordo com Hélène Tierchant e Gérard Watelet, em *La grande histoire de la Comédie-Française*⁴⁰, reaviva o édito de 16 de abril de 1641, no qual Luís XIII, por meio do primeiro-ministro Richelieu reconhecia a utilidade social do ofício de ator.

A “realidade” de uma posição social aí é apenas o que a opinião julga que ela é: “Era o reconhecimento pelos outros da qualidade de membro dessa sociedade que, em última análise, determinava essa própria qualidade” Essa “representação da posição pela forma” tem diversas implicações importantes: funda uma economia aristocrática da ostentação que regula as despesas segundo as exigências da posição que se pretende manter; constitui as hierarquias da etiqueta como modelo das diferenças sociais; faz dos diferentes papéis e lugares no ceremonial de corte a condição essencial da competição social. Em uma tal formação, a construção da identidade de cada indivíduo está sempre em cruzamento da representação que faz de si mesmo e da credibilidade concedida ou recusada pelos outros a essa representação⁴¹.

Disposto a evitar concorrentes ao projeto teatral que acalantara por mais de quinze anos⁴², Luís XIV, amparado pelos pareceres dos membros da Academia Francesa, produzidos ao longo de algumas décadas, sobre a arte teatral⁴³, asseverava o teatro como uma arte da palavra e da língua e fixava que apenas o elenco real, estabelecido em Paris, teria o direito representar em francês: “O Rei justifica a ordem de adesão pelo desejo de “tornar mais perfeitas as atuações das comédias. O privilégio de representar em francês em Paris e nos subúrbios é concedido à única trupe de atores do rei”⁴⁴.

O empenho de Luís XIV na organização da *Comédie-Française* e na instauração de regras para o exercício da atividade teatral não foi sem conflitos, “ce monopole exorbitant sera bientôt attaquée par les comédiens eux-mêmes et par les auteurs”⁴⁵. Ao oficializar a proteção ao elenco que comporia aquela instituição, 27 artistas no total, sendo 15 atores e 12 atrizes, o governante oferecia distinção para um modelo de performance. Do mesmo modo, o rei, ao conferir exclusividade na representação de peças de autores de língua francesa à sociedade, retirava de todas as outras companhias teatrais a possibilidade de explorar aquele

⁴⁰ TIERCHANT, H; WATELET, G. *La grande histoire de la Comédie-Française*. Paris: Télémaque, 2011, p. 14.

⁴¹ CHARTIER, R. Formação social e economia psíquica: a sociedade de corte no processo civilizador. In: ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, pp. 20-21.

⁴² BURKE, P. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio Janeiro: Zahar, 2009, p. 62.

⁴³ Sobre os debates dos membros da Academia Francesa vinculados ao teatro: CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-critico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997. ROUBINE, J-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

⁴⁴ *La Comédie-Française (1680-1980)*. Op. cit., p. 01.

⁴⁵ Ibidem, p. 01.

filão e dos escritores não protegidos pela Academia Francesa o acesso à cena da *Comédie-Française*.

A regulamentação da vida teatral parisiense com a criação da *Comédie-Française* deu distinção ao empreendimento real e, segundo Henri Lagrave⁴⁶, estabeleceu um monopólio durante o governo de Luís XIV, que paulatinamente foi pulverizando o regime de exploração teatral existente em Paris a partir oficialização daquela instituição.

Nesse sentido, é importante frisar que o cumprimento integral dos pontos estabelecidos pela legislação de 21 de outubro de 1680 levou mais de uma década. Entre 1684 e 1697, a trupe do rei dividiu as representações em francês com os comediantes italianos. Para H. Lagrave, o acirramento das disputas entre aqueles elencos levou a sociedade de artistas da *Comédie-Française* às tramas do processo que culminou com a expulsão do elenco italiano de Paris.

Considerando que, no projeto de patrocínio às academias encapado pelo Estado francês, os assuntos da ópera e os da cena teatral não se misturavam, entre 1697 e 1716, a *Comédie-Française* obteve o monopólio de fato sobre as representações de autores de língua francesa⁴⁷.

A quebra de monopólio de repertório da *Comédie-Française* foi o primeiro passo no sentido de dinamização da vida teatral parisiense. Em 13 de janeiro de 1791, 111 anos após o decreto real de 21 de outubro de 1680, parecia a primeira legislação no país conferindo liberdade aos cidadãos comuns para a exploração da atividade teatral por meio dos teatros públicos.

Conforme a lei, todos cidadãos, desde que previamente autorizado pelo município, poderiam construir teatros públicos; os teatros estavam liberados para representar todos os gêneros de peça; as obras dos autores mortos, após cinco anos, passavam para domínio público; o repertório clássico do teatro francês poderia ser representado em todos os teatros do país; as obras de autores vivos não poderiam ser representadas sem o consentimento por escrito dos seus criadores – o não cumprimento da regra tinha como pena o confisco do produto da representação em benefício do autor; os municípios ficavam responsáveis pela verificação dos teatros⁴⁸.

Ao ascender ao poder, Napoleão Bonaparte foi arguto em aproximar seu governo das academias estabelecidas por Richelieu e Luís XIV. No campo das artes cênicas e da música, a *Comédie-Française*, a Academia de Música, a Ópera, Ópera-Cômica e o *Théâtre de Boulevard* passaram para a Superintendência dos Teatros Imperiais. O Estado, que nunca estivera distante de algumas daquelas instituições, estabeleceu benesses e controles, principalmente para os repertórios. No caso, foram criadas comissões paritá-

⁴⁶ LAGRAVE, H. La Comédie -Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège. *Revue d'Histoire du Théâtre*. Paris: ano 32, v. 2, 1980. p. 127.

⁴⁷ LAGRAVE, H. La Comédie -Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège. *Revue d'Histoire du Théâtre*. Paris: ano 32, v. 2, pp. 127-141, 1980, p. 135.

⁴⁸ TIBERI, J. *Le siècle des théâtres: salles et scènes em France (1748-1807)*. Paris: Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999, p. 73.

rias para a definição de programas de peças.

Para os pesquisadores Nicole Bernard Duquente⁴⁹ e Rahul Markovits⁵⁰, Napoleão Bonaparte, ao oficializar o título de *Comédiens Ordinaires de l' Empereur*, no decreto de Moscou, publicado em 1812, colocava a *Comédie-Française* como um dos agentes da expansão francesa pela Europa.

De acordo com Duquet, Napoleão elevou os *Comédiens Ordinaires de l' Empereur* à condição de embaixadores da cultura francesa no mundo⁵¹. Markovits, por sua vez, ressalta que a ação daqueles agentes pela Europa, a partir do estabelecido pelo governante e com o amplo apoio da elite francesa, estaria pautada na difusão de um ideário de civilização cujo teatro francês (*Comédie-Française*), por meio dos seus métodos de encenação e repertório de peças, seria o seu maior representante. O objetivo primordial era promover um processo de dominação cultural encabeçado pela França⁵².

Christophe Charles, em *A gênese da sociedade do espetáculo*, aponta que havia, fora dos teatros oficiais de Paris, uma ampla rede de pequenas companhias teatrais espalhadas pelo país que seguiam também para o estrangeiro levando mostras daquilo que era representado naquelas instituições da capital. A circulação dessas pequenas troupes, seguindo o raciocínio do autor, era impulsionada pelo imaginário que havia em diversos países europeus a respeito do teatro realizado na capital francesa, principalmente o da *Comédie-Française*.

Tentava a sorte no exterior quem não se contentava com o destino mediocre da trupe provinciana itinerante, fruto do rígido sistema napoleônico, ou quem não conseguia obter os raros privilégios concedidos aos teatros permanentes das grandes cidades e, sobretudo, aos 12 teatros autorizados de Paris, os mais prestigiosos e lucrativos. A ausência de teatros regulares em numerosas cidades, a demanda de um teatro em francês por parte de certas elites francófilas e francófonas e, às vezes, as condições materiais bem superiores oferecidas aos atores franceses também constituíam motivos poderosos para partir, até para estabelecer-se nessas cidades por muito tempo. Graças ao baixo nível de competência dos atores locais, artistas pouco reconhecidos na França conseguiam brilhar sem grande esforço, adquirindo assim uma reputação e uma celebridade inesperadas, que lhes permitiam negociar um retorno ao mercado francês. Paralelamente, essas migrações asseguravam a difusão do repertório parisiense, pois esses públicos cativos estavam menos interessados em “estrelas” que no contato com a cultu-

⁴⁹ DUQUENET, N. B. *La Comédie-Française en tournée ou le théâtre des cinq continents (1868-2011)*. Paris: Harmattan, 2012.

⁵⁰ MARKOVITS, R. *Civiliser l' Europe: politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 2014.

⁵¹ DUQUENET, N. B. *Op. cit.*, p. 18.

⁵² MARKOVITS, R. *Civiliser l' Europe: politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 2014, pp. 10-11.

ra da qual esses atores eram portadores, apesar do modesto talento de muitos deles⁵³.

A partir do exposto, pode-se afirmar que os privilégios que a *Comédie-Française* recebera ao longo dos séculos estabeleceu um modelo de atuação e de repertório que se tornou paradigmático. Ainda que houvesse questionamento ao modelo, foi a partir da apropriação da propaganda que existia ao redor do *Théâtre de France* que pequenos grupos atores conseguiram se agenciar para levar o teatro francês para o mundo.

As pequenas companhias, mesmo fora dos patrocínios oficiais e, talvez, alheias aos motivos que levaram o Estado a definir estratégias de investimento financeiro em algumas instituições, operavam no sentido fortalecer a política de supremacia cultural da França, posta em ação durante a era napoleônica.

O ideário da França como modelo civilização não só continuou após a queda de Napoleão Bonaparte, como recrudesceu nos futuros governos. A partir da década de 1830, a *Comédie-Française*, orquestrada para propagar o poder e a glória de Luís XIV, foi arregimentada ao projeto do Estado de expansão da cultura francesa. Elenco, temporadas de apresentações, encenadores, métodos de encenação e de administração, repertórios de peças, publicações, cenógrafos, modistas, modelistas, impressos etc. saiam do país com a missão de civilizar os cinco continentes e garantir a hegemonia cultural da França no mundo.

O projeto do Estado francês de expandir a cultura francesa para os cinco cantos do mundo, além da propaganda oficial, contou com o apoio de organizações civis para a difusão de ideais de civilização e progresso, principais ideais que orientaram aquele plano.

A *Revue des Deux* foi o principal veículo de divulgação da França e da *Comédie-Française* no Brasil. Dentre os seus leitores estava D. Pedro II. Nelson Werneck Sodré, em *História da Imprensa no Brasil*, aponta que após a França, o Brasil era o país com maior número de assinaturas da publicação.

A *Revue des Deux Mondes* tornara-se leitura habitual do imperador e “principal alimento espiritual dos estadistas brasileiros”. Tinha no Brasil o maior número de seus assinantes fora da França. Propalava-se que era a única leitura do conselheiro Saraiva; D. Pedro, sabendo disso, afirmou categórico: “É quanto basta”⁵⁴.

Para aconselhar o imperador D. Pedro II a organizar uma política teatral para a corte e para as províncias, pautando-se pela experiência francesa do *Gran Siècle*, Èmile Adet teve à sua disposição a *Revista Minerva Brasiliense*.

A *Revista Minerva Brasiliense*, apesar da curta duração, reuniu uma rede de agentes com fortes vínculos nos campos das artes, das letras e da literatura

⁵³ CHARLE, C. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 188.

⁵⁴ SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Maud, 1999, p. 197.

e da política. Muitos dos seus colaboradores, desde a década de 1830, mantiveram uma ação acentuadíssima nas teorizações e nos debates acerca da identidade nacional do país e da consolidação do Estado nacional.



Fig. 5: Vista do Teatro Real de São João do Rio de Janeiro por Debret, 1834. (Fonte: Coleção Fundação Biblioteca Nacional).

Quanto ao perfil dos autores que publicavam na *Revista Minerva Brasiliense*, eram elementos do sexo masculino; alguns deles com estudo na Europa; pertenciam ao extrato dos letrados; possuíam ascendência sobre a “esfera pública”, que se organizou na corte a partir do processo de independência do país; escreviam para os jornais de circulação diária do Rio de Janeiro; editavam e publicavam textos para periódicos especializados ligados às ciências, às artes e à literatura; eram signatários de instituições semelhantes àquelas nascidas na Europa, que procuravam investigar os campos da história, da geografia e das outras ciências com finalidade de produção de conhecimento sobre o Brasil; possuíam proximidade com um dos dois partidos que ordenavam a vida legislativa do país; além da associação de alguns deles com lojas maçônicas da capital do país.

Antonio Cândido ao tratar dos “retratos dessa gente honrada”⁵⁵, escreveu:

Homens de ordem e moderação, medianos na maioria, que viviam paradoxalmente o início da grande aventura romântica e, mesmo no acesso da paixão literária, desejavam manter as conveniências, nunca tirando um olho do Instituto Histórico ou

⁵⁵ CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013, p. 368.

da jovem e circunspecta majestade de D. Pedro, ao qual dedicam os seus livros⁵⁶.

Em relação às trajetórias profissionais de tais elementos, quase todos eram bacharéis; alguns deles foram amparados por fortunas constituídas por meio da exploração da mão de obra escrava, no entanto havia outros vocacionados para o trabalho em repartições públicas ou ao magistério. Fernando Azevedo, na obra *A cultura brasileira*⁵⁷, ao tratar da vida intelectual brasileira e o modo como as profissões liberais eram exercidas, tanto no período colonial, quanto no imperial, apontava que “poucos profissionais deveram todo o prestígio que conquistaram exclusivamente ao exercício de sua profissão”⁵⁸; para o Azevedo “as letras ornando o diploma e a fortuna facilitavam o acesso à vida pública”⁵⁹.

Pelas páginas da *Revista Minerva Brasiliense* circulou a fina flor dos escritores que mantinham intervenção na esfera pública da corte. Desse grupo, quatro elementos merecem destaque:

a) Manuel Araújo Porto Alegre⁶⁰, futuro barão de Santo Ângelo, figura de proa do movimento romântico brasileiro, ligado à França pela relação estabelecida com Debret, já que fora aluno do pintor na Escola de Belas Artes de Paris. Foi membro do Instituto Histórico de Paris (*Institut Historique*). Participou ativamente da criação das revistas *Niteroy* e *Guanabara*, periódicos que tiveram como tema, o Brasil.

b) Francisco de Sales Torres Homem, futuro visconde Inhomirim, foi redator da Revista Niteroy e *Revista Minerva Brasiliense*. Foi senador imperial. Foi sócio do Instituto Histórico de Paris e colaborador da *Revue des Deux Mondes*.

c) Émile Adet, escritor franco-brasileiro, divulgador da literatura e do teatro francês na corte. Colaborou com a *Revue des Deux Mondes*. Em *L'Empire du Brésil et la société brésilienne en 1850*, publicado em 1851, havia a intenção do autor em apresentar o “jeune empire” como um polo atraente para a imigração francesa, assim como vinha ocorrendo no continente africano, desde 1830.

d) Por fim, José Justiniano da Rocha⁶¹, editor da revista *Revista Minerva Brasiliense*, crítico de teatro do *Jornal do Comércio*, político vinculado ao

⁵⁶ CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013, pp. 368-369.

⁵⁷ AZEVEDO, F. de. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 166.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 166.

⁶⁰ SQUEFF, L. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806- 1879)*. Campinas: Unicamp, 2004.

⁶¹ MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Três panfletários do segundo reinado*. Rio de Janeiro: ABL, 2009, pp. 125-158.

partido conservador (saquarema), que orquestrara o Golpe da Maior Idade (1840).

Manuel Araújo Porto Alegre, Francisco de Sales Torres Homem e Émile Adet foram elos entre o Brasil e França. José Justiniano da Rocha, por sua vez, era um saquarema, envolvido na trama do Golpe da Maioridade, cujo objetivo principal era o restabelecimento da centralização política do país a partir do Rio de Janeiro.

À guisa de conclusão, a sugestão de Émile Adet, em *Da Arte dramática no Brasil*, para que o governo de D. Pedro II estabelecesse uma política de apoio ao teatro brasileiro, pautada pelo modelo do *Gran Siècle*, não era uma proposta tão original, ela ganhara força pela Europa e América a partir da difusão do projeto de hegemonia cultural desenhado pelo Estado francês. Entretanto, considerando a conjuntura política do início da década de 1840, marcada pela possibilidade de fragmentação do território brasileiro, a proposição de Adet ao Imperador, traduzindo o ideário das suas redes de relação e de sociabilidade no Rio de Janeiro, era uma questão sem precedentes na história do jovem país.

Nos trópicos, a herança do reinado de Luís XIV, que estimulou o fomento estatal às Artes e à Literatura, foi assimilada no discurso da confraria dos *homens de letras* cogente à construção da identidade nacional.

As propostas dos *homens de letras*, estabelecidas na corte, a partir dos últimos anos da década de 1830, concorrendo com outros planos, advogavam a centralização do país regida pela cultura.

As intervenções dos *homens de letras* na esfera pública, alvitrando o governo a estabelecer um sistema de financiamento para o teatro e controle pelo Estado, perduraram durante todo o segundo império e tinham a bicentenária *Comédie-Française* como o principal modelo de referência.

REFERÊNCIAS

- ADET, E. Da arte dramática no Brasil. In: FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ADET, E. L'Empire du Brésil et la société brésilienne en 1850. **Revue des Deux Mondes**, Paris: ano 21, tomo 9º, 1851. pp. 1080-1105.
- AZEVEDO, F. **A cultura brasileira**: introdução ao estudo da cultura no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- BOUCHER, F. **História do vestuário no ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BURKE, P. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAMPBELL, P. *Luís XIV*. Lisboa: Presença, 2009

CARRARO, E. *O Instituto Histórico de Paris*: elementos para uma pré-história da sociologia. 2009. Tese (Doutorado); Universidade Estadual de Campinas; Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; Campinas (SP).

CHARLE, C. *A gênese da sociedade do espetáculo*: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHARTIER, R. Formação social e economia psíquica: a sociedade de corte no processo civilizador. In: ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

D'ALMEIDA, Tarcisio. O pensamento de Gilberto Freyre sobre modas e estilos brasileiros. In: *Anais do 5º Colóquio de Moda*, Recife (PE), Faculdade Boa Viagem, 27 a 30 set. 2009. pp. 1-14.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DUQUENET, N. *La Comédie-Française en tournée ou le théâtre des cinq continents (1868 – 2011)*. Paris: Harmattan, 2012.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FARIA, J. *Ideias teatrais*: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JOANNIDÈS, A. *Comédie-Française de 1680-1900*: dictionnaire général des pièces et des auteurs. Paris: Librairie Plan, 1901.

LAGRAVE, H. La Comédie-Française au XVII^e siècle ou les contradictions d'un privilège. *Revue d'Histoire du Théâtre*. Paris: ano 32, v. 2, 1980. pp. 127-141.

MARKOVITS, R. *Civiliser l' Europe*: politiques du théâtre français au XVII^e siècle. Paris: Fayard, 2014.

RAZGONNIKOFF, J. *La Comédie-Française*: le théâtre de la rue Richelieu (de 1799 à nos jours). Paris: Artlys, 2013

SQUEFF, L. *O Brasil nas letras de um pintor*: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Unicamp, 2004.

TIBERI, J. *Le siècle des théâtres*: salles et scènes em France (1748-1807). Paris: Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999.

VOLPI, M. Verde e amarelo; um Império sob a luz dos trópicos. In: SILVA, C. **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019.

VOLTAIRE, C. Le siècle de Louis XIV. In: MIRANDA, Luiz Francisco de Albuquerque. Voltaire e o século de Luís XIV. **Revista Educação e Filosofia**, Uberlandia: v. 24, n. 48, jul/dez, 2010. pp.457-480.

WARKEN, M. **O artista da corte**: os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Edusp, 2001.

Autor especialmente convidado.
Artigo recebido no segundo semestre de 2022.