

LEILA DE AGUIAR COSTA

O poder real
em figuração:
a écfrase
seiscentista em

Charles
Perrault

e André
Félibien

“A descrição é o mundo que abre seus caminhos, que se torna caminho, caminho por onde já alguém anda ou andará”
(Julien Gracq, *En Lisant en Écrivant*).

LEILA DE AGUIAR COSTA é professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP e autora de *A Italianidade em Stendhal: Heroísmo, Virtude e Paixão em Crônicas Italianas* e em *A Cartuxa de Parma* (Editora da Unesp).

A

citação que me serve de exergo atuará como moldura e baliza de minhas breves observações sobre Charles Perrault e André Félibien, assim como se prestará de ilustração à hipótese primeira de minha intervenção, qual seja, que a éfrase seiscentista dispõe, instala, assenta um mundo. Isso equivale a dizer que a éfrase trabalhada pelos autores seiscentistas apresenta-se como uma perfeita *mise-en-scène*, cenografia de um mundo ao qual se conferirá consistência e espessura pela multiplicação de suas propriedades. Nesse século XVII francês, a éfrase liga-se, pois, ao registro mais amplo da descrição que, segundo a tradição da retórica clássica, aplica-se a uma batalha, a uma pessoa, a um *décor*, a um objeto inanimado e, ainda, a lugares – e vale assinalar que os mais conhecidos, aqueles de fortuna crítica incontestável, são os *loci amoenus* e *terribilis* que, da Antigüidade à Modernidade, fazem-se presentes nos mais diversos gêneros literários¹.

¹ Diga-se, porém, que seria aparentemente a partir do século IV, a respeito das *Imagines* de Filóstrato, que se passou do sentido amplo ao sentido restrito, o que equivale a dizer que à descrição (literária) de uma obra de arte se atribuiu a denominação de éfrase.

Écfrase como *mise-en-scène*. Interessante aqui aquela que se põe a serviço de uma simbólica particular, simbólica do espetacular – nos sentidos primeiro e segundo do termo –, da figura, poder e prestígio reais (Luís XIV, subentenda-se). Sua função primeira, visto sua insuspeita relação com a teatralidade, é, inegavelmente, causar uma forte impressão – e cumpre lembrar o valor impressivo que pode assumir um discurso, isto é, o efeito que causa junto a seu destinatário. Não por acaso o seiscentista Bernard Lamy, autor de *La Rhétorique ou l'Art de Parler* (1688), diz que a figura retórica conhecida como descrição, que “fala das coisas ausentes como ausentes”, causa uma “forte impressão”. Ora, esse efeito inscreveria a écfrase em uma dupla dimensão. De um lado, a dimensão retórica, a legisferar sobre a descrição como ato escritural que não apenas constata a existência de um objeto e enumera seus aspectos mas que, sobretudo, visa um destinatário; considerar esse destinatário inflete, aliás, a função atribuída à écfrase, o que termina por inscrevê-la plenamente no registro epidítico, isto é, aquele do encômio ou do vitupério que se liga incontestavelmente a uma retórica do aparato – donde seus procedimentos mais correntes, a *amplificação* (da qual faz parte o incontornável motivo seiscentista do “paralelo”, motivo este que alimentou a célebre Querela dos Antigos e dos Modernos) e a *atenuação*. Por outro lado, a dimensão poética, em que se reconhece que o mundo disposto pela descrição é mundo outro, reconstruído ou transfigurado. Mundo inventado pelo poético no qual, assinala-se entre parênteses, o mesmo Lamy em suas *Nouvelles Réflexions Sur l'Art Poétique* (1678) reconhece inúmeros perigos, sobretudo aqueles advindos justamente das descrições: para o jesuíta e educador da importante instituição educacional L'Oratoire, o discurso poético, repleto de coisas surpreendentes, maravilhosas, raras, desnorteia o leitor e o afasta da verdadeira grandeza, que é somente Deus. Assim, se os poetas se lançam, por exemplo, à descrição de um rico templo, nada ali será senão magnífico e grande em razão dos “exageros” e

das “grandes palavras” dos poetas (Lamy, 1998, p. 144).

A quem compete compor e organizar a *espetacularidade* da figura, do poder e do prestígio reais? Duas personagens reterão aqui minha atenção, personagens que gravitam na galáxia que pretende ser Luís XIV: Charles Perrault e André Félibien. Cumpre, antes de mais nada, apresentá-las, elas que são a justo título consideradas importantes coadjuvantes do grande protagonista que é o monarca. Inicialmente, Charles Perrault, autor dos célebres *Contos*, responsáveis, na verdade, por sua celebridade como figura literária. Mas o Perrault que aqui me interessará é aquele que assume as funções de secretário da chamada Petite Académie, fundada em 3 de fevereiro de 1663 e responsável pela concepção de programas ornamentais para os edifícios reais, tapeçarias, medalhas, obras plásticas... Objetivo da Petite Académie: trabalhar para o renome e glória do rei. Perrault torna-se, igualmente, secretário da Academia Real de pintura e de escultura, conhecida como o Parfait Établissement, que o encarregou de organizar as célebres conferências pedagógicas – na primeira, em 30 de abril de 1667, diante do ministro Colbert, Charles Le Brun, o Premier Peintre, comenta o quadro de Rafael conhecido como *São Miguel Combatendo o Dragão*. Talvez não fosse ousado afirmar que o Perrault secretário de duas das mais importantes academias francesas se apresentaria como o inspirador e executante do que hoje chamaríamos política cultural. Seja como for, veremos mais à frente como seu texto “La Peinture” inscreve-se precisamente nesse registro de celebração do reino.

Em seguida, André Félibien, que, embora em menor grau e importância que Perrault, assume papel relevante na celebração do espírito e cultura do monarca. Convocado por Colbert a participar da política cultural de encômio real, Félibien compõe em 1663 o *Portrait du Roi* e, em 1665, *Les Quatre Éléments*, descrição e comentário das obras de Le Brun, “pinturas engenhosas” a serviço da idéia da grandeza de um rei, para o qual “se procuram outras palavras que aquelas em uso até os dias atuais”. Em março de 1666,

Félibien é nomeado historiador do rei e de seus edifícios e, no ano seguinte, assume, não por acaso, a função de secretário da Academia de Arquitetura. O texto que aqui me reterá participa daquele mesmo registro encomiástico: em *Relation des Fêtes de Versailles* (1668), Félibien atua quase que à maneira de um propagandista²!

Apresentadas as figuras, detenhamo-nos em seus textos, que participam ativamente dessa figuração espetacular do poder de Luís XIV. Relembre-se, antes de mais nada: Luís XIV jamais deixou de zelar, de velar por sua própria representação, da qual participa inegavelmente todo um arsenal constituído de medalhas, pinturas, divertimentos reais. Estes últimos, aliás, integram-se aos aparatos de uma arquitetura do efêmero ocupada em elaborar cenários alegóricos, ilusões fabulosas – no sentido primeiro do termo –, travestimentos exóticos, carrosséis e outras figurações espetaculares. Uma tal arquitetura, um tal desenvolvimento das artes da festa manifestam-se como a expressão complementar de construir, de ordenar, de dispor construções e jardins, verdadeiros *loci amoeni* áulicos. É inegável que o mais importante, o mais grandioso de todos os teatros e cenários capazes de representar o aperfeiçoamento e a perfeição atingidos pelo reino de Luís XIV não poderia deixar de ser senão Versalhes.

• • •

“O que se pode ainda opor ao famoso castelo de Versalhes, que parece ter sido edificado unicamente para justificar a possibilidade dos palácios encantados, se pudermos nos desfazer da opinião de que ele mesmo foi feito por encantamento? Tudo ali é surpreendente... Tudo isto não fora visto na França até os nossos dias; nossos operários não tinham ainda idéias tão grandiosas, o que ajuda a compreender que foram guiados por um espírito mais elevado, cuja inteligência é mais esclarecida que as demais. Todas as Belas Artes desfrutaram deste progresso maravilhoso” (François Charpentier, *Déffense de la Langue Française*, 1676).

Vimos que a éfrase seiscentista trabalha essencialmente no registro epidítico; que, por isso mesmo, ela se põe a serviço da celebração do reino de Luís XIV. Pois que, como afirma uma das personagens de *La Promenade de Versailles* (1669), texto de Madeleine de Scudéry, mulher-escritor célebre por seus longos e galantes romances – assinados, porém, pelo não menos célebre irmão dramaturgo Georges de Scudéry –, é graças à descrição que Versalhes passará para a posteridade e que todos saberão “como era feito esse palácio onde tantos grandes desígnios (*desseins*) foram concebidos” (Scudéry, 1999, p. 20). Nesse sentido, não é casual que se leia em mademoiselle de Scudéry um encômio dos procedimentos descritivos que, seguindo a díade *docere-delectare* tão presente em textos seiscentistas, a um tempo “ensinam sempre alguma coisa àqueles que os lêem” e “preenchem o espírito com idéias agradáveis” (Scudéry, 1999, p. 22). À descrição, então, de perpetuar a “memória das cidades, dos palácios e dos jardins magníficos” (Scudéry, 1999, p. 18); à descrição, pois, de dar a ver, aos olhos do corpo, do espírito e da imaginação, Versalhes.

Vejamos então agora como a éfrase trabalha, a partir de um de seus *topoi*, a evocação desse espaço onde se reúnem todas as maravilhas do mundo. Versalhes é, por excelência, lugar de maravilhas e, mais do que isso, do maravilhoso; dessa categoria estética a que se atribui o sentido de algo que é “admirável, excelente, raro, surpreendente” – assim o afirma o *Dictionnaire* seiscentista de Antoine Furetière – e que envolve tudo aquilo que é “excelente em sua espécie” – como o define o *Dictionnaire de l’Académie Française* em sua edição seiscentista. Versalhes e seus jardins: ali se reúnem, e se acumulam, todas as *mirabilia* (Spica, 1994, pp. 437-9), que resplandecem aos olhos e que encantam o espírito de todo um público cortesão admirado com o *décor*. Esse arrebatamento suscitado pela arquitetura real e seus incontornáveis complementos é paradigmaticamente representado em *La Promenade de Versailles*. Ali, um passeio pelo palácio e pelos seus

2 No mesmo registro está o texto intitulado *Les Divertissements de Versailles* (1674), peça encomiástica composta para celebrar a conquista da Franche-Comté pelo monarca francês. Assinale-se brevemente sua disposição discursiva: ele se divide em seis jornadas dispersas ao longo dos meses estivais do ano de 1674. Jornadas que são ditadas pelo passeio de Luís XIV e sua esposa aos jardins e bosques de Versalhes que, uma vez mais, atua como grande cenário da magnificência real. Durante essas jornadas, serão representadas as tragédias *Alceste* de Quinault, com música de Lully, e *Iphigénie de Racine*; e a comédia *Malade Imaginaire* de Molière. A semelhança do que faz na *Relation des Fêtes de Versailles* de 1668, Félibien acompanha os movimentos do rei pela cena de Versalhes e lança-se à éfrase de seus *loci* sempre *amoeni* e de sua arquitetura sempre suntuosa, com especial destaque para o *Trianon de Porcelaine*, o futuro Grande Trianon de Mansart. Construção toda em azulejos de faiança azul e branca, *à la chinoise*, o *Trianon de Porcelaine* foi uma das construções mais festivas de Versalhes. A última jornada, em 31 de agosto de 1674, termina com o passeio em gôndolas venezianas pelo Grande Canal – desenhado por Le Nôtre –, cujas margens foram ricamente ornadas e iluminadas. Releem-se as seguintes passagens, francamente encomiásticas: “Parecia que as ninfas dos canais e das fontes de Versalhes tinham se reunido para receber o rei e honrar o seu retorno com um aparato pomposo e triunfante” (Félibien, 1994b, p. 158); “Subitamente, a água do canal, antes tranqüila e sem agitação alguma, aumentou seu volume, como que orgulhosa de receber o que há de mais grandioso e de mais augusto sobre a terra” (Félibien, 1994b, p. 161) “Uma multidão de peixes que ali se via tornou-se como que em espectadores mudos de toda a pompa real com a qual os canais de Versalhes foram honrados durante a noite” (Félibien, 1994b, p. 168).

jardins – e pelas construções que ele abriga – é momento de infindáveis e deleitosas revelações, de inúmeras e agradáveis descobertas; das personagens – figuras galantes de elevada condição – que percorrem o “magnífico palácio” e seus “soberbos jardins” escapam sempre manifestações de “admiração” e exclamações “plenas de surpresa (*étonnement*)”. Esse que é um “dos mais belos lugares do mundo”, marcado pela “magnificência” e “grandeza”, não pode senão arrebatá-los os olhos, encantar os ouvidos, surpreender o espírito e confundir a imaginação – efeitos estes propiciados, por exemplo, pela “maravilhosa beleza” da “magnífica, grande e espaçosa” Gruta de Tétis³, construção cúbica iniciada em 1665 e destruída em 1684 para dar lugar à ala norte do palácio de Versalhes (Perrault, 1992, p. 106, n. 31).

Deixemos os caminhantes de Madeleine de Scudéry e detenhamo-nos em *La Peinture*. Lançando-se ao exercício da poesia, Charles Perrault publica seu texto em 1667 e o faz acompanhar de três gravuras sobre cobre assinadas por François Chauveau, que se serve dos desenhos originais de Le Brun. Como era de esperar, o texto é dedicado não por acaso ao Premier Peintre (a quem se endereça em filigrana o convite, extensivo aos demais integrantes da Academia Real de Pintura, para servir o monarca ornando seus palácios e perpetuando a memória de seu reino):

“E tu, célebre Le Brun, Ornamento de
[nossos dias,
Favorito da Ninfa, & de seus ternos
[amores;
Tu, que merecestes por tua elevada ciência
Ser confidente de seus segredos,
Com ouvido atento escuta nestes versos
Os dons & as belezas daquela a quem serves”
(p. 83, vv. 7-12).

Importa ainda assinalar que *La Peinture* é peça literária que se dedica, discretamente é verdade, a provar a superioridade da poesia face à pintura⁴ – o que Félibien buscará contestar em um diálogo intitulado *Le Songe de Philomathe* (1683).

Peça encomiástica, *La Peinture* principia habilmente pelo profético: comparece então à cena poética Apolo, que prevê que a luz da civilização chegará à França: “Pelas belas-artes, não menos que pela guerra,/ A França tornar-se-á o ornamento da terra” (p. 99, vv. 209-210). Após diversos versos que procedem ao encômio da pintura francesa, que atingirá a mais nobre perfeição, Apolo referir-se-á aos grandes desígnios de um “rico Palácio”⁵ que “graças a sua nobre audácia & graça imortal/ De Pomposas edificações tornar-se-ão o modelo” (p. 103, vv. 249-250). É precisamente a partir desse momento do texto, do verso 251, que se inicia a écfrase em Perrault, construída sobre um de seus maiores *topoi*: Versalhes e seus jardins. Tudo começa, como era de esperar, pelo verbo *ver* (“Como será agradável *ver* pintado [...]” – “*Qu’ il sera doux de voir peint [...]*”, os grifos são meus), pois que toda descrição, lembre-se, tanto mais em sua operação ecfástica, implica um olhar, donde seu cruzamento com as figuras da *enargeia*, da *evidentia*. Busca-se, nesse sentido, dar ao leitor a ilusão de *ver* objetos. Trata-se essencialmente de um procedimento visual, tanto mais porque se deseja “*ver* pintado” – e o desejar-*ver* apresenta-se como elemento a legitimá-la toda descrição. Este *ver* dispõe, pois, a grande cena; Apolo faz-se cenógrafo e transforma os jardins de Versalhes em *locus amoenus*, com forte e inegável valor edênico:

“Como será agradável *ver* pintado, com um
[esmero singular,
Dentre os mais belos vergéis o mais
[delicioso,
Seja pelo aspecto fugidio das longas
[avenidas,
Seja pelo amável objeto das diferentes
[vistas,
Seja pelo rico esmalte, & pelas vivas cores
Dos canteiros semeados das mais ridentes
[flores !
Seja pelos grandes lagos, & pelas claras
[fontes [...]”
(p. 103, vv. 251-257).

Dos versos acima, dois motivos parecem exemplarmente se impor: o caráter de vastidão – o olhar parece nela se perder,

3 Como assinala uma das notas críticas da edição contemporânea de *La Peinture*, a gruta teria sido edificada para figurar “alegoricamente Luís XIV descançando momentaneamente em Versalhes, após seus trabalhos de benfeitoria” (Perrault, 1992, p. 106, n. 31).

4 A tópica da emulação entre as artes, entre poesia e pintura, comparece já nos primeiros versos (p. 83 e p. 85). Entretanto, Perrault atribui à poesia a primogenitura e, mais do que isso, insere-a na versão cristã da criação do mundo: o homem, desde sua constituição, é dotado por Deus da palavra. Ora, os primeiros versos de *La Peinture* parecem aludir a uma re-Criação, a uma nova Gênese; a poesia torna-se Verbo divino e, por isso mesmo, é superior à pintura, que não detém a palavra. É bem verdade que Perrault não deixa de celebrar a pintura e recorrer ao *topos* do *deus pictor* – Deus teria sido o primeiro pintor do mundo – acabando igualmente por sacralizá-la (p. 85, vv. 37-40). Seja como for, é fato que os feitos da pintura são celebrados pelos versos da poesia...

5 As notas críticas de *La Peinture* observam que esse palácio é muito provavelmente o Louvre, e não Versalhes; nesse ano de 1667, Colbert abre a concorrência para a finalização de seu projeto de reforma. É o Louvre, aliás, que visitam Félibien e seu amigo Pymandre nos célebres *Entretiens d’Ariste et d’Eugène* [1671] do jesuíta Dominique Bouhours.

olhar quase que *flâneur*, eu ousaria dizer; e o caráter de claridade que ali parece reinar, dado por exemplo pelos sintagmas nominais como “esmalte”, a ser talvez figurativamente compreendido como esplendor/brilho, “vivas cores”, “ridentes flores”, “claras fontes”. Um tal cenário edênico será ainda, como não poderia deixar de ocorrer, habitado por “mil tropas errantes./ Por todos os animais de espécies diferentes./ Que, outrora dispersos no Universo./ Neste encantador retiro se verão reunidos” (p. 105, vv. 261-264). A descrição que se faz é aquela da *Ménagerie*, hoje inexistente, em que se colecionam animais exóticos; sua construção se inicia em 1662 e finda em 1664 a partir de projeto arquitetônico de Le Vau. À *Ménagerie* faz igualmente referência Félibien em *Les Divertissements de Versailles*. Na terceira jornada, ele a estabelece geograficamente em “um lugar situado no parque de *Versailles*, em uma das extremidades do canal, em frente ao *Trianon*”. Pelo emprego em duas ocasiões do verbo *ver*, conjugado no presente do indicativo (“vê”), a écfrase que aqui se conforma presentifica o espaço, loca-o diante do leitor: “Vê-se ali tudo o que pode tornar a vida campestre agradável e divertida pelo alimento de animais das mais diversas espécies” (Félibien, 1994, p. 12; o grifo é meu). A construção deste que reedita uma vez mais o *topos* do *locus amoenus* passa pela visualização de seu plano e de seus elementos; a écfrase dá-se de modo bastante preciso, como a seguir o desenho arquitetônico do lugar:

“Ao final de uma longa avenida de árvores encontra-se um pequeno palácio, cuja peça principal é um salão de forma octogonal. Ele está plenamente circundado por uma balaustrada, donde se vêem sete pátios que culminam no pátio central; dele se separam graças a grades de ferro que formam uma figura semelhante àquela do salão. Todos estes pátios são habitados por uma infinidade de aves muito raras e por uma quantidade inacreditável de outros animais selvagens” (Félibien, 1994, p. 123; o grifo é meu)⁶.

Os “pássaros e aves raras” e os “animais das mais diversas espécies” que povoam a *Ménagerie* oferecem-se igualmente aos olhos admirados dos caminhantes de Madeleine de Scudéry: o encantamento é dado inicialmente pelas “belas galinhas do Egito [...] chamadas Senhoritas [*Demoiselles*] em razão de sua graça e beleza”; em seguida, pela “magnificência dos aposentos dos pombos” e, por fim, pelo “pátio” dos “pelicanos, dos gansos das Índias, dos patos marítimos, dos elefantes, das gazelas, das marmotas e dos almiscareiros, e de um certo animal chamado *chapas*, mais belo e mais malhado que um tigre, doce e lisonjeiro como um cão” (Scudéry, 1999, p. 57). Ao lado de tantas maravilhas, que a écfrase busca imprimir para sempre na lembrança, um gabinete de pinturas, marca visual, traço imagético que associa olhares e memória – preparação para “o que se verá” ou para “o que disto se lembrará após tê-lo visto” (Scudéry, 1999, p. 56).

Voltemos a Perrault para assinalar, entre parênteses, que a écfrase desenvolve-se ainda em alguns versos dedicados a diversas peças de tapeçaria que comporiam a “Grande Tapeçaria da História do Rei” – note-se que muitas dessas peças jamais foram tecidas. Seja como for, imaginárias ou não, essas tapeçarias consolidam a função amplamente encomiástica do poema:

“[...] A Pintura, com o ouro & a seda,
Sobre um rico tecido todos os seus encantos
[estende;
[...] transformados pela Tesoura, os metais
Impõem-se à *visão*, & parecem animados.
Destes trabalhos diversos a *vista*, com um
[olhar ávido,
Admira o saber do espírito, que os guia.
Mas o que os tornará ainda mais preciosos
É ali ver *figuradas*, com um industrioso
[cuidado,
Do maior dos Heróis as proezas inusitadas,
Sobretudo nestes *quadros*, a nenhum outro
[semelhante,
Onde a sábia agulha tão ingenuamente
Figurou as belezas de cada acontecimento”
(p. 111, vv. 315-324; os grifos são meus).

6 Essa mesma *Ménagerie* é visitada por quatro personagens de La Fontaine que se reúnem em *Versailles* para ouvir de uma delas, Paliphile, os amores de Psyché e Cupido: “[...] trata-se de um lugar povoado por diversas espécies de aves e de quadrúpedes, em sua maioria bastante raros e provenientes de países distantes. Elas admiraram em quantas espécies uma só espécie de pássaro se multiplicava e louvaram o artifício e as diversas imaginações da natureza, que se dissimula nos animais assim como nas flores. O que mais lhes agradou foram as *demoiselles* de Numídia e certos pássaros-pescadores que têm um bico extremamente longo a cobrir uma pele que serve de bolso. Sua plumagem é branca, mas de um branco mais claro que aquele dos cisnes; de perto, ele parece encarnado e aproxima-se do rosa perto da raiz. Não se pode ver nada de mais belo: trata-se de uma espécie de alcatraz” (La Fontaine, 1995, p. 663). Os quatro amigos visitam igualmente a *Orangerie*: “A beleza e o número de laranjeiras e de outras plantas que ali são conservadas não poderiam ser descritos. Há um tipo destas árvores que resistiu aos ataques de cem invernos” (La Fontaine, 1995, p. 663). Antes de se sentarem para ouvir a história, os amigos percorrem ainda o interior do castelo; suas belezas eram tais e tão infinitas, que a voz narrativa diz que não se lançaria a sua descrição, pois que seria “uma obra sem fim”. Ela revela, contudo, algumas dessas belezas: “entre outras, eles observaram demoradamente o leito, a tapeçaria e as poltronas com os quais se mobiliou o quarto e o gabinete do Rei. Trata-se de um tecido da China, repleto de figuras que representam toda a região daquele país” (La Fontaine, 1995, p. 664).

A passagem é exemplar no uso que faz dos sintagmas nominais e verbais – em itálico – que explicitam o procedimento efrástico: tudo diz respeito à visão, à visualização, à figuração; tudo, aliás, parece se resolver no termo “quadros”, nessa inegável e indelével relação da poesia com a arte pictórica. Essas peças de tapeçaria encenam, entre outros acontecimentos (cf. pp. 111-7, vv. 353-372): a coroação de Luís XIV na Catedral de Reims (7 de junho de 1654), o tratado de paz assinado por Luís XIV e Felipe IV, rei de Espanha; e a cerimônia do casamento de Luís e Maria Teresa da Áustria.

Fechem-se o parêntese. Retornemos a Versalhes⁷. Debrucemos agora nosso olhar sobre a *Relation des Fêtes de Versailles*, texto composto por Félibien em 1688 e que ele pretende, como historiador dos edifícios do reino, transformar em relato dos acontecimentos ocorridos em 18 de julho na cena real. Félibien torna-se assim cronista de Versalhes. Sua crônica constrói-se segundo um plano discursivo relativamente evidente: é regida por uma precisa temporalidade – pôr-do-sol, noite, madrugada, aurora – que, por sua vez, inventa, dispõe e ornamenta os diversos momentos da festa de 1668, ilustrados por gravuras de Le Pautre – Consoada (*Collation*), isto é, leve refeição noturna; Comédia, Ceia, Baile e, ápice do evento, Fogos de Artifício. O grande *metteur-en-scène* desses momentos festivos não poderia ser outro senão Luís XIV. Em suas *Mémoires*, aliás, é o próprio monarca quem afirma a necessidade de oferecer espetáculos a seus súditos a fim de ganhar seu espírito e seu coração; esses espetáculos, além disso, causariam “uma impressão bastante lisonjeira de magnificência, de poder, de riqueza e de grandeza”⁸.

Amise-en-scène é organizada pelo passeio (*promenade*) de Luís XIV pelos seus domínios; seu deslocamento de um ponto a outro de Versalhes dá a descobrir a seus convivas – “sociedade de prazeres” como quer o rei em suas *Mémoires* –, e ao leitor, tudo o que foi disposto para o deleite dos sentidos, da visão em particular. Os movimentos do rei traçam assim um percurso

espetacular; desenham um plano teatral que cumprirá a Félibien descrever. Como então se constrói essa que chamarei topografia da fruição? É então aqui que intervém a éfrase, articulada em cinco momentos bem definidos, momentos estes ligados essencialmente a uma precisa espacialidade. Vejamos então.

Primeiro momento da *promenade*: a Consoada. O “prazer do passeio”, pois que tudo deve passar pelo prazer, e oferecer prazer, principia justamente pelo grande Parque de Versalhes: seus jardins e bosques, com suas fontes e pequenos lagos (*bassins*) ornamento, embelezam-no; é, por exemplo, a um deles que se dedica o procedimento efrástico de Félibien, que busca conduzir o olhar ao seu centro, onde se vê (sintagma verbal incontornável),

“[...] um dragão de bronze que, trespassado por uma flecha, parece vomitar sangue pela boca, lançando no ar um jato d’água que cai como chuva e cobre todo o lago. Ao redor deste dragão, há quatro pequenos Amores sobre cisnes: cada um solta um grande jato d’água e nada em direção à margem como que para se salvar. Dois destes Amores, que estão diante do dragão, escondem o rosto com a mão, para não o ver [...]. Os outros dois, mais astutos, pois que o monstro não está virado para o lado deles, atacam-no com suas armas. Entre estes amores, encontram-se golfinhos de bronze, de cuja goela aberta saem grandes jatos d’água” (Félibien, 1994, p. 34; os destaques são meus).

A passagem merece um exame mais detido, pois que algumas de suas marcas linguageiras revelam-se paradigmáticas da voz de um cronista que trabalha no registro amplamente retórico do encômio do reino e de seu monarca. Em primeiro lugar, três intervenções (que eu sublinho) da voz descritiva inserem o discurso no registro da personalidade: são ali notadas impressões – tênues –, opiniões a respeito do elemento descrito, que parecem reafirmar a presença do *descripteur* diante do descrito; ele se imporia como testemunha. Entretanto, é de observar em seguida que os verbos no tempo

7 Versalhes e seus jardins igualmente aparecem em três outros textos de Perrault: *Le Siècle de Louis le Grand* (1687), *Le Parallèle des Anciens et des Modernes* (1668-1696) e *Labyrinthe de Versailles* (1677). No primeiro, poema dedicado à glória de Luís XIV, Perrault afirma, por exemplo, que o Laocoon em nada seria superior às belezas que ornamentam Versalhes, às novas e modernas obras-primas tais como o “augusto Apolo” de Girardon, os “cavalos de sol” dos irmãos Gaspards, o “amável Acis” de Baptiste, o “jovem Diana” de D’Aubusson. No segundo, três personagens – o Abade, o Presidente e o Cavaleiro – percorrem o palácio e jardins de Versalhes. A escolha do local não é ocasional, pois que ali se encontram “belas obras, tanto dos antigos quanto dos modernos” (Perrault, 1964, p. 102). Mais do que isso: segundo o Abade, Versalhes é ornado de “belezas absolutamente novas”, desconhecidas de um presidente que, antecipadamente, afirma duvidar que “Versalhes algum dia valha mais que Tivoli e Frescati”. O terceiro texto busca descrever o Labirinto, isto é, um pequeno bosque do Parque de Versalhes que surpreende “pela novidade do desenho e pelo número e diversidade de suas fontes”. A descrição, contudo, não é plenamente de Perrault: na verdade, as ilustrações que acompanham o *Labyrinthe de Versailles* são seguidas de fábulas de Esopo; a estas se pede que a descrição das figuras que ornamentam cada uma das fontes presentes no jardim conhecido como Labirinto.

8 Félibien, na conclusão de sua crônica, reproduz uma anedota que dá conta dessa habilidade de Luís XIV em satisfazer as necessidades de sua sociedade, dada aos prazeres; ela serve igualmente para comprovar a plenitude da figura real: “Um capitão romano outrora dizia que a um grande homem competia não apenas saber dispor um festim agradável a seus amigos mas, igualmente, alinhar um exército temível diante de seus inimigos: vê-se assim que Sua Majestade realiza todas as suas ações com igual grandeza e que, em tempos de paz ou de guerra, Ela é por todos os cantos inimitável” (Félibien, 1994a, p. 93).

presente (registrados em itálico) insistem, antes, na *presença* da coisa descrita. Tal se daria, e faço aqui a hipótese – apoiando-me em Émile Benveniste, em seu célebre *Problemas de Lingüística Geral*⁹ –, por algumas razões. A primeira delas: toda a passagem loca no *proscenium* o objeto descrito – isto é, o *lago* e os elementos que o constituem –, atribuindo-lhe predominância e preeminência. Assim, graças à valorização de suas marcas próprias, a coisa descrita substitui-se ao *descripteur* – sua ausência, na verdade, parece bem evidente, pois que não há indícios de pessoa verbal (“eu”, “tu”, “você”) em toda a passagem. Segunda razão: essa “não-pessoa”, como diria Benveniste (1996, p. 231), acentua *o que se quer dizer, não aquele que diz*. Uma terceira razão: os tempos do presente locam esse objeto descrito no registro da “realidade” – a se lembrar que realidade vem de *res* –, da “atualidade”. Assim relevá-lo, destacá-lo, significaria coincidi-lo, em busca da evidência, com *o tempo em que se está* – em que todos estão, objetos, personagens, leitor, *descripteur* – e, por que não, no tempo em que se fala? A voz descritiva subjaz em filigrana... Quarta razão, enfim: a passagem parece adquirir uma feição assertiva: seu enunciado constrói-se em estreita relação com a ordem da(s) coisa(s) descrita(s), que é a ordem da “realidade”, da “atualidade”. Os verbos no presente vêm acentuar tal construção, pois que atuam, como diria Benveniste, como motivo coesivo.

O primeiro momento da *promenade* real atinge seu ponto alto com a Consoada, para a qual são dispostas várias mesas¹⁰ em meio a um pavilhão de folhagens (“*cabinet de verdure*”). O que me interessa é, sobretudo, a localização desse pavilhão: no centro de uma “estrela”, para a qual convergem cinco alamedas. Essas cinco alamedas reeditam o *topos* do *locus amoenus* edênico que vimos atuar em Perrault. Em Félibien, trata-se de espaço de delícias, de delicadas sensações: sob cinco arcadas de ciprestes – a se lembrar que os ciprestes são árvores exóticas, de sementes aromáticas –, ao longo de cinco alamedas, exalam fragrâncias de “laranjei-

ras de Portugal”, de “cerejeiras”, de “damasqueiros” e “pessegueiros”, de “groselheira de Holanda”, de “pereiras das espécies mais diversas” (Félibien, 1994a, p. 37) que, além de aguçar as papilas, oferecem “um agradável objeto à vista em razão de seus frutos” (Félibien, 1994a, p. 38). Também em *La Promenade de Versailles* – abra-se aqui uma nova digressão –, paradigmático é o momento em que as personagens descobrem com extrema “surpresa”, não muito longe do Jardim das Laranjeiras¹¹, um outro ainda mais “soberbo” e “magnífico”. Conhecido como “Le Fer à Cheval” em razão de seu desenho, ele parece se apresentar como o *locus amoenus* por excelência: “[...] tudo ali sorri, tudo ali agrada, tudo ali conduz à felicidade” (Scudéry, 1999, p. 52); mais ainda, tudo ali “inspira o amor e os prazeres àqueles cujo coração é capaz” de experimentar tais sensações (Scudéry, 1999, p. 53). Não por acaso é comum atribuir aos jardins evocados em *La Promenade de Versailles* uma simbólica evocadora de espaços que acolhem a um tempo sedução e devaneios, amores e melancolias.

Segundo momento da *promenade* (Comédia): na confluência de três alamedas, um “grande espaço de mais de 65 pés”, onde o arquiteto e *metteur-en-scène* italiano Carlo Vigarani construíra uma sala de teatro para 1.200 lugares! Decorado com ricas tapeçarias, trinta e dois lustres de cristal; à entrada, duas grandes colunas torsas de bronze e de pedras preciosas colocadas sobre pedestais de mármore. Tudo no mais puro estilo iônico! Qual o assombro da corte diante de tanta “grandeza e magnificência”! (Félibien, 1994a, pp. 41-3).

Terceiro momento da *promenade* (Ceia): após a representação da comédia intitulada *Georges Dandin* de Molière, com música de Lulli, nova pausa para os prazeres de paladar. O festim organiza-se em um pavilhão de arquitetura efêmera, obra do arquiteto Henry Gissey, desenhista do gabinete real: edifício de 50 pés de altura, todo construído de folhagens em forma octogonal, encimado por um domo, preenchido por uma “infinitude de luzes”. À surpresa em face da grandeza de tal edifício, acrescenta-se

9 A se consultar sobretudo os capítulos intitulados “Funções Sintáticas” e “O Homem na Língua”.

10 A descrição que se faz “das cinco mesas [...] carregadas de todas as coisas que podem compor uma colação magnífica” (Félibien, 1994a, p. 35) é exemplo paradigmático do motivo dos *décors éphémères* que atingirão seu ápice nas Luzes, período em que uma ciência do aparato gastronômico se depura e se organiza a partir de uma “inédita *ratio convivialis*” (Camporesi, 1996, p. 13). Em Félibien, pois, *décors éphémères* compostos, entre outros, por uma mesa que “representava uma montanha onde, no interior de diversas espécies de cavernas, via-se uma diversidade de carnes frias” (Félibien, 1994a, p. 35); por outra que se assemelhava a um “palácio edificado de marzipã e de massas açucaradas” (p. 35); essas mesas, ainda, dispostas na forma de bufês, uniam-se “umas às outras por ramos de árvores e de flores que os compunham” e pareciam “uma pequena montanha, do alto da qual emergia uma fonte” (Félibien, 1994a, p. 36). Como se nota, tudo ali é apresentado e representado visando inicialmente ao deleite dos olhos e, em seguida, do olfato e do paladar. A se consultar com proveito o texto que Piero Camporesi dedica ao Iluminismo, mais precisamente à arte de viver em geral e às artes da mesa e da gastronomia em particular.

11 E as laranjeiras alimentam, igualmente, todo um imaginário literário de ampla fortuna, recuperado no Oitocentos por, entre outros, Stendhal. A se lembrar que as laranjeiras e a *orangerie* desempenham um relevante papel em *A Cartuxa de Parma*: ali, associadas ao espaço da memória infantil mas, sobretudo, à pura e virtuosa paixão amorosa, elas são como um prolongamento dos protagonistas Fabrice del Dongo e Clélia Conti, seres singulares aos quais obstáculos sociais não impõem senão desencontros e infelícios (Costa, 2003, pp. 125; 130-2).

o espanto com seu interior: ali, ao centro, um rochedo encimado pelo cavalo Pégaso; de suas patas dianteiras, quando se empina majestosamente, saem suavemente jatos d'água que, abundantes, formam quatro canais. A construção externa exuberante que, como nota Félibien, em muito se assemelha “aos belos templos antigos”, completa-se por exuberantes jogos d'água obtidos por fontes, quedas d'água, cascatas... (Félibien, 1994a, pp. 61-2; 63). Félibien dedica-se, ainda, entre outros elementos, a descrever a grande cornija (p. 66) e o bufê, “de uma beleza e de uma riqueza bastante extraordinárias” (pp. 67-8).

Quarto momento (Baile): no interior de um edifício de forma octogonal, um “salão pleno de infindáveis luzes”, todo em mármore e pórfiro. “Luxuosa sala” com seis entradas, que formam seis arcadas. À direita da arcada central, uma gruta de *ro-caille* (conchas, pedaços de vidro, pedras todos incrustados), espaço para os músicos; outras grutas, sob outras arcadas, abrigam figuras mitológicas, Orfeu, Ninfas, Flora, Pomona... (Félibien, 1994a, pp. 77-8).

Enfim, quinto momento da *promenade* real, momento apoteótico: os Fogos de Artifício. Se aceitarmos a hipótese segundo a qual concorre para a écfrase todo um aparato espetacular ligado à visualização e aos jogos visuais, a crônica de Félibien não poderia se concluir senão com a descrição dos *Fogos de Artificio* que encerram como que com chave de ouro a Grande Festa de 1668, ao despontar do dia. Ao sair da sala de baile, a corte depara-se com o castelo “em fogo”, mas de um “[...] fogo tão belo e tão agradável que este elemento, que aparece na obscuridade da noite sempre a produzir temor e terror, não causava senão prazer e admiração” (Félibien, 1994a, p. 86). À surpresa face ao castelo “em fogo” acresce-se um grande estrondo; céu, terra e água incendiavam-se sob um forte ruído, que “parecia fazer tremer toda a terra” (p. 90):

[...] partiu então um número elevadíssimo de foguetes: uns, cruzando-se sobre a alameda, desenhavam uma espécie de cara-

manhão; outros, elevando-se diretamente e deixando até o solo um grande rastro de luz, formavam como que uma alta paliçada. No momento em que esses foguetes subiam aos céus e preenchiam o ar com mil claridades mais brilhantes que as estrelas, via-se ao final da alameda o grande tanque de água que se assemelhava a um mar de chamas e de luz, no qual uma infinidade de fogos mais vermelhos e mais vivos parecia se agitar em meio a uma *claridade mais branca e mais clara*” (Félibien, 1994a, p. 88; os grifos são meus).

“Claridade mais branca e mais clara” (“*Clarté plus blanche et plus claire*”): como não reconhecer aqui, com fins de amplificação e evidenciação, a figura retórica do pleonasma? Bernard Lamy, no já citado *Rhétorique ou l'Art de Parler*, explica-nos que o termo *pleonasma* vem do grego *superabundância*; trata-se de uma figura que busca provocar uma maior impressão e que por vezes se confunde com aquela chamada *clímax*. O retórico oitocentista Pierre Fontanier, em seu bastante útil *Les Figures du Discours*, explica que o termo *pleonasma* significou no princípio *plenitude* ou *superfluidade*. É quando se torna *plenitude* que *pleonasma* pode ser entendido como uma figura retórica. *Pleonasma* é, pois, segundo Fontanier, “uma figura pela qual se acrescentam à expressão do pensamento, para aumentar sua clareza ou sua energia, palavras inúteis para a conformação gramatical” (Fontanier, 1977, p. 299). Aquilo, pois, que parece *superfluidade* em uma frase assim tão breve, e que seria tão-somente um vício linguageiro (chamado *perissologia*), não busca senão empreender maior força discursiva à expressão. O pleonasma integra aqui, sem dúvida alguma, aqueles procedimentos de *amplificação* que tanto comparecem no gênero epidítico. Félibien trabalha então habilmente a figura, visando a um maior efeito junto a seu leitor, efeito de *enargeia* que faz resplandecer, permita-se-me o pleonasma (!), o ápice, o clímax da Festa Real de 1668. Resplandecência que é, faça-se aqui a hipótese, manifestação outra daquele maravilhoso a que se fez referência

páginas acima. E maravilhoso que poderia ser qualificado de feérico (Spica, 1994, p. 441), no sentido em que as *mirabilia*, aqui ainda mais visíveis – pois que se trata de um “espetáculo maravilhoso” que a todos deixa em “um assombro que somente pode ser compreendido ao ser experimentado” (Félibien, 1994a, pp. 86-7) –, parecem se inscrever no registro da magia¹²: embora toda a corte, reunida em Versalhes e em seus jardins para as festividades de 1668, tivesse conhecimento de que fogos de artifício se preparavam, “tão maravilhosos objetos”, “artifício tão maravilhoso”, integram o registro daquilo que o próprio Félibien, ao descrever o edifício efêmero octogonal no qual se serve a Ceia, considera, com fins epidícticos, obra de encantamento e de magia (Félibien, 1994a, p. 61). Perrault, por sua vez, alguns anos mais tarde, em “Le Siècle de Louis le Grand” (1687) – poema composto igualmente para a celebração do monarca e da Modernidade que ele inaugura –, inclui todo esse universo espetacular na categoria de “milagres diversos”.

• • •

É tempo de concluir. A écfrase seiscentista, ao menos aquela trabalhada por Perrault e Félibien, parece inscrever-se – é o que procurei ao menos mostrar – no registro de uma simbólica do espetacular encarnado essencialmente na figura real de Luís XIV. Os textos *La Peinture e Relation des Fêtes de Versailles* locam em cena os poderes da representação, representação não apenas de espaços e *décors* suntuosos, magníficos, ornados majestosamente; buscam igualmente representar, através dessas écfrases que cumprem bastante apropriadamente sua função encomiástica, o poder absoluto do monarca sobre o tempo e sobre as coisas. Assinale-se, aliás, que um tal poder encontra-se plenamente representado pela insígnia de Luís XIV, indelével emblema dos atributos reais, marca incontornável de suas qualidades: grandeza, magnificência, glória, renome, magnanimidade, civilidade, eis alguns dos qualificativos a percorrer textos, celebrativos e encomiásticos, em filigrana

ou não, que locam em cena Luís XIV e seus domínios – não por acaso, um dos caminantes de Madeleine de Scudéry afirma que “ao elogiar Versalhes naturalmente se acaba por falar do Rei” (Scudéry, 1999, p. 49). Como se sabe, Luís XIV empresta da divindade grega Apolo o Sol e, por conseguinte, seu subjacente valor de onipotência – a se lembrar que é precisamente Apolo que em *La Peinture* profetiza o destino grandioso da França, concretizado graças ao “augusto esplendor do maior Rei do mundo./ O homem em quem todas as artes parecerão reunidas” (Perrault, 1992, p. 99, vv. 214-215), “Herói” de “proezas inusitadas” que o Céu desejou ofertar à Terra (p. 127, v. 513). A esse “Rei que toda a terra conhece e admira”, como quer uma das personagens de *La Promenade de Versailles* (Scudéry, 1999, p. 30), não poderia convir senão o Sol: representar alegoricamente esse “Rei sem igual” – termos de Perrault em *La Peinture* – pela figura solar significa entronizá-lo como a “luz do mundo que fora dada à França para preenchê-la de glória” (Scudéry, 1999, p. 26). Nesse sentido, Luís XIV não é como o Sol; ele é o Sol¹³, se se quiser falar como os Solitários de Port-Royal, glosando a célebre expressão “o retrato de César é César” enunciada em *La Logique*¹⁴. Enfim, todo o aparato espetaculoso oferecido ao olhar dos convivas tem como efeito recorrente a surpresa – não por acaso o texto de Félibien emprega em diversos momentos os termos *admirar, admiração, admirados...* Maravilha, lembre-se, transformada em *leitmotiv. Leitmotiv* que, por sua vez, transforma Versalhes e seu monarca na mais grandiosa e encantatória de todas as *mirabilia*. Écfrases, enfim, que operam no registro mais amplo da imagem, verbal e visual – por mais que o visual subjaza aqui ao verbal –, e da representação ficcional. Em *La Peinture*, o motivo retórico do *ut pictura poesis* opera precisamente nesse amplo registro do imagético. É à pintura, e aos versos a ela dedicados nesse poema quase à maneira de ditirambo, que cumpre gravar na memória, tornando-a *mirabilia*, tudo o que compõe – e dispõe – a “brilhante glória” de Luís XIV: “suas

12 Segundo o *Dictionnaire de l'Académie Française*, “Magia é a Arte que produz efeitos maravilhosos através de meios ocultos”, efeitos estes que, como se vê justamente em experimentação a partir da écfrase em Félibien dos Fogos de Artifício, produzem “efeitos surpreendentes & extraordinários”.

13 Curiosamente, certo momento da *promenade* dos caminantes da *Demoiselle* é acompanhado de uma forte incidência solar: “[...] como o sol se manifestou por um instante em toda sua plenitude, parecia que era para fazer brilhar ainda mais todo o ouro que ornava os forros do Palácio e para tornar ainda mais agradável o Céu aberto que se vê através do vestíbulo e a bela vista que se estende tão longe quanto os olhos podem alcançar” (Scudéry, 1999, p. 27).

14 A tal relação entre res e signo, a tamanha imbricação entre significante e significado faz igualmente referência François Charpentier em sua *Défense de la Langue Française* (1676) – a se assinalar que diversos textos do século XVII, e penso aqui em *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugene* de Bouhours, associam poder estético-literário e poder político: “Disse-se admiravelmente outrora que se a Virtude pudesse se fazer ver, sua Beleza atrairia o Amor e a adoração de todos os homens. Mas como ela é invisível e não tem corpo que possa ser pintado, a Imagem do Virtuoso serve para propor a Imagem da Virtude. É por isso que se veneram os retratos de Aquiles e de Alexandre como as Imagens da Coragem; aqueles de Solon ou de Sócrates como as Imagens da soberana Sabedoria [...]. Assim, neste grande Monumento que se edifica para o Rei, ser-me-á permitido dizer que não é este grande Rei que se venera mas, antes, é a própria Virtude que é venerada na Pessoa deste Monarca. E como não é possível ver a Coragem, a Prudência, a Beleza, a Magnificência, a Justiça, tampouco a reunião de todas estas grandes qualidades que formam uma certa Virtude composta, chamada Virtude heróica, parece-me que ao se colocar a figura do Rei no cimo deste arco do triunfo é a Imagem mesma de todas estas Virtudes que se coloca em um trono digno delas” (apud Spica, 1994, p. 456).

Caças, seus torneios, seus espetáculos encantadores./ Seus Festins, seus Balés, seus Traveamentos” (Perrault, 1992, p. 103, vv. 239-240) serão pintados pelos “excelentes traços” delineados pelo gênio de “Mestres” – o maior deles, Le Brun, cuja mão oferece “obras-primas da Arte que à própria Arte surpreendem” (Perrault, 1992, p. 111, v. 310). Arte que, a se acompanhar as reflexões de uma das personagens de *La Promenade de Versailles*, não poderia deixar de “ou ultrapassar ou embelezar por todos os lados” a própria Natureza (Scudéry, 1999, p. 51).

Uma última frase de Félibien, frase que

conclui sua *Relation* e da qual me sirvo como fecho de minhas observações. Que ela agite futuras interrogações:

“Confesso que qualquer imagem que eu tenha buscado dar dessa bela festa é bastante imperfeita. Não devemos acreditar que a idéia que se formará a partir do que escrevi a respeito de algum modo se aproxime da verdade. Poder-se-á aqui ver as figuras das principais decorações, mas nem as palavras, nem as figuras saberiam bem representar tudo o que serviu de divertimento nesse grande dia de júbilo” (Félibien, 1994a, p. 93).

BIBLIOGRAFIA

- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de Linguistique Générale I*. Paris, Gallimard, 1996.
- CAMPONESI, Piero. *Hedonismo e Exotismo: a Arte de Viver na Época das Luzes*. São Paulo, Editora da Unesp, 1996.
- COSTA, Leila de Aguiar. *A Italianidade em Stendhal: Heroísmo, Virtude e Paixão nas Crônicas Italianas e em A Cartuxa de Parma*. São Paulo, Editora da Unesp, 2003.
- FÉLIBIEN, André. *Relation des Fêtes de Versailles*. Paris, Mercure de France, 1994a.
- _____. *Divertissements de Versailles*. Paris, Mercure de France, 1994b.
- FONTANIER, Pierre. *Les Figures du Discours*. Paris, Flammarion, 1977.
- LA FONTAINE, Jean. “Les Amours de Psyché et Cupidon”, in *Oeuvres*. Paris, Complexe, 1995.
- LAMY, Bernard. *La Rhétorique ou l’Art de Parler*. Paris, François-André Palard, 1701.
- _____. *Nouvelles Réflexions sur l’Art Poétique*. Paris, Honoré Champion, 1998.
- PERRAULT, Charles. *Le Parallèle des Anciens et des Modernes*. Genève, Slatkine Reprints, 1964.
- _____. *La Peinture*. Paris, Honoré Champion, 1992.
- _____. “Le Siècle de Louis le Grand”, in Jean de La Fontaine. *Oeuvres*. Paris, Complexe, 1995.
- SCUDÉRY, Madeleine. *La Promenade de Versailles*. Paris, Mercure de France, 1999.
- SPICA, Anne-Elisabeth. “Les Rêveries du Promeneur Enchanté”, in *XVIIe Siècle*, juillet-septembre, nº 184, 1994, pp. 437-60.