



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Juliana Timbó Martins

**Antigos e Modernos:
a querela francesa e a disputa pelo gosto no século XVII**

Rio de Janeiro

2019

Juliana Timbó Martins

**Antigos e Modernos:
a querela francesa e a disputa pelo gosto no século XVII**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Orientadora: Prof.^a Dra. Laura Moutinho Nery.

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCS/A

P454

Martins, Juliana Timbó.

Antigos e Modernos: a querela francesa e a disputa pelo gosto no século XVII / Juliana Timbó Martins. – 2019.

127 f.

Orientadora: Laura Moutinho Nery.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Bibliografia.

1. Artes – França – História – Teses. 2. Querela entre antigos e modernos – Teses. 3. Perrault, Charles, 1628-1703. 4. Boileaux-Despréaux, Nicolas, 1636-1711. 5. Estética – Teses. I. Nery, Laura Moutinho. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 7(44)(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Juliana Timbó Martins

**Antigos e Modernos:
a querela francesa e a disputa pelo gosto no século XVII**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Aprovada em 30 de abril de 2019.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Laura Moutinho Nery (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof.^a Dra. Géssica Góes Guimarães Gaio
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof.^a Dra. Fabrina Magalhães Pinto
Universidade Federal Fluminense – UFF

Rio de Janeiro

2019

À Regina e Julio,
luz e porto.

AGRADECIMENTOS

A conclusão dessa dissertação e sua conseguinte defesa encerra não apenas uma etapa de minha vida acadêmica, mas também e principalmente um dos ciclos mais belos, frutíferos e gratificantes de toda minha vida. Concluir o mestrado é concluir minha passagem como discente pela universidade que, ao abrir seus braços para mim, formou tanto uma profissional quanto um ser humano que, alimentado pelo conhecimento e o respeito às diversidades, aprendeu a sonhar também de punhos cerrados. Por isso, estes agradecimentos não poderiam deixar se estender também àqueles que a mais de dois anos dividem ou dividiram comigo cada passo dessa jornada.

Agradeço, assim, à minha querida e inspiradora orientadora, Laura Nery, que em cada palavra compartilha saber e alegria. Obrigada pelo amparo, pela parceria e por toda generosidade e bondade que lhe são características.

Agradeço à professora Géssica Guimarães, quem me ensinou tanto mesmo sem ter tido a honra de ser sua aluna. Obrigada pela carinhosa atenção ao longo desses dois anos e por ser exemplo de doçura e luta para todas que seguem seus passos.

Agradeço também à professora Carina Martins, que com sua paixão por tudo aquilo que faz e luta se torna ideal de profissional e ser humano. Obrigada por todo aprendizado, acolhida, respeito e afeto.

Não poderia deixar de recordar e agradecer também à professora Marilene Rosa (*in memoriam*) que me apresentou à pesquisa científica e tanto nos marcou com a singularidade de seu saber-sabor, sua eterna jovialidade e um coração vibrante que não cessou nem no fim.

À professora Fabrina Magalhães agradeço a leitura atenta do material que deu luz a esta dissertação e suas importantes contribuições para o resultado final da pesquisa.

Aos meus amigos agradeço imensamente por terem enchido de luz minha caminhada, tenha ela se iniciado há dois, oito ou vinte e tantos anos. Sou grata à Nicolly Oliveira, por dividir comigo parte de minha vida há tempos incontáveis. Sou grata também à Carmem Curti, que mesmo à distância se faz presente em saudade e lembranças. À Ana Carolina Monay, Guilherme Praça e Priscila Andrade agradeço por terem dividido comigo as melhores experiências que uma jovem universitária poderia ter tido. Obrigada por me permitirem tê-los como amigos para toda a vida. Agradeço àqueles que chegaram há tempos não tão distantes, mas se tornaram indispensáveis desde então: ao meu querido amigo José Roberto Saiol, sou grata por ter partilhado comigo não só as alegrias, mas também as aflições do desafio que uma

pós-graduação pode ser. Alegrias e aflições estas que pude dividir também com amigas queridas, como Bruna Schulte, Beatriz Prechet, Ana Carolina Borges, Bruna Stutz e Julia Toledo. Obrigada à todas pelas conversas e risadas até aqui compartilhadas.

Por fim, porém mais importante, agradeço à minha família: meus pais, Regina e Julio, pelo amor e apoio incondicional na construção de meus próprios caminhos; à minha irmã, Luana, e o maior presente que poderia ter nos dado, nosso pequeno Guilherme; e ao meu companheiro e melhor amigo, Marcus Felipe, pela paciência, compreensão e alento tão demandados nos últimos tempos, mas principalmente por toda alegria, intimidade e amor compartilhados ao longo desses quase cinco anos.

Ao universo e à quem o rege, sou grata por toda luz, proteção e bênçãos concedidas a mim e aos meus.

Agradeço, enfim, à UERJ, esta universidade plural e acolhedora que nos ensina e forma até mesmo fora de suas salas, e à CAPES, pela confiança e incentivo através da concessão da bolsa de fomento à pesquisa sem a qual este estudo não teria sido possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

The most natural way for understanding the individual in history is that of aesthetic sensibility, which finds in the very manifold variety of human phenomena, even if conflicting with traditional notions of beauty, something beautiful and full of charm.

Friedrich Meinecke

Historism: the rise of a new historical outlook, 1972, p. 122.

RESUMO

MARTINS, Juliana Timbó. **Antigos e Modernos: a querela francesa e a disputa pelo gosto no século XVII.** 2019. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Conhecida como querela dos Antigos e dos Modernos do século XVII, a série de debates entre membros da Academia Francesa que movimentou a república das letras nos tempos do Rei-Sol opôs, de um lado, os defensores da exemplaridade da Antiguidade e, de outro, os partidários da legitimidade do gosto e das técnicas modernas na produção artística e literária do período. Entre aqueles que deram ensejo ao embate, Charles Perrault destacou-se não apenas como porta-voz dos autointitulados Modernos, mas também como estopim do imbróglio iniciado com a leitura pública de seu poema *Le siècle de Louis, le Grand* (1687), onde ousou afirmar a superioridade das diversas áreas do conhecimento de seu tempo em comparação ao legado clássico, alicerce da doutrina artística então representada e defendida por seu rival, Nicolas Boileau-Despréaux. Contrário à prática antiquária que estabelecia como de “bom gosto” somente os produtos culturais que tinham na tradição clássica sua referência, inspiração ou imitação e consciente da individualidade e interioridade dos sujeitos modernos, Perrault esboçou em seus escritos publicados ao longo da contenda uma intrínseca defesa das individualidades e sensibilidades, que, segundo seu pensamento, deveriam se expressar, acima de tudo, nas artes e no gosto, esta faculdade pessoal e subjetiva guiada a um só tempo pelos sentidos, pela razão e pelo coração. Contrapondo, assim, a concepção filosófica e artística classicista então vigente aos discursos literários de Charles Perrault enquanto catalizador do ideal moderno em debate, buscou-se aqui investigar e discutir a querela dos Antigos e dos Modernos do século XVII como episódio precursor de uma estética onde o gosto, juízo sensível, individual e individualizante, se destaca como novo eixo definidor de um belo que não pode mais ser reconhecido apenas pela razão, mas deve ser apreendido também pelo coração. Ora, se, por um lado, os Antigos concebiam cada obra de arte e literatura como um microcosmo interligado e dependente de um macrocosmo exterior, onde os critérios do belo eram racionalmente preestabelecidos e rigorosamente seguidos, por outro, os Modernos concebiam a arte tendo como referência a individualidade, a sensibilidade e a interioridade de seu criador e, principalmente, de seu receptor.

Palavras-chave: Charles Perrault. Nicolas Boileau. Gosto. Sensibilidade. Arte.

RÉSUMÉ

MARTINS, Juliana Timbó. **Ancien et Moderne**: la querelle française et la dispute pour le goût au XVII^e siècle. 2019. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Connue comme la «querelle des Anciens et des Modernes», la série de débats entre les savants de l'Académie qui a ému la république des lettres du temps du Roi-Soleil, opposait les défenseurs de l'exemplarité de l'Antiquité et les partisans de la légitimité du goût et des techniques modernes dans la production artistique et littéraire de l'époque. Parmi ceux qui ont donné lieu au conflit, Charles Perrault n'était pas uniquement un porte-parole des autoproclamés Modernes, mais également un élément déclencheur de la querelle à travers la lecture solennelle de son poème *Le siècle de Louis, le Grand* (1687), où il a osé souligner la supériorité des différents domaines de la connaissance et des arts de son temps par rapport à l'héritage de l'âge classique, qui sous-tend la doctrine artistique alors défendue et représentée par son rival Nicolas Boileau-Despréaux. Contre la pratique antiquaire qui ne définissait comme «bon goût» seulement les produits culturels qui avaient dans les anciens classiques son référence, inspiration ou même imitation, et conscient de l'individualité et de l'intériorité des sujets modernes, Perrault a exposé dans ses écrits une défense intrinsèque des sensibilités qui, selon sa pensée, devaient s'exprimer, surtout, dans les arts et dans le goût, cette faculté personnelle et subjective guidée par les sens, la raison et le cœur. En ce sens, cette étude vise à discuter la querelle des Anciens et des Modernes du XVII^e siècle comme un élément précurseur d'une esthétique où le goût, jugement sensible, individuel et individualisateur, devient l'axe qui définit le beau n'ont plus appréhendé uniquement par la raison, mais également par le cœur. Si, d'une part, les Anciens conçoivent chaque œuvre d'art et de littérature comme un microcosme interconnecté et dépendant d'un macrocosme externe, où les critères du beau étaient rationnellement préétablis et rigoureusement suivis; d'autre part, les Modernes, comme Perrault, ont conçu l'art ayant comme référence la subjectivité, le sentiment et l'individualité de son créateur et principalement de son récepteur.

Mots-clés: Charles Perrault. Nicolas Boileau. Goût. Sensibilité. Art.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	ENTRE O ANTIGO E O MODERNO: ORIGENS DO PENSAMENTO CLASSICISTA	19
1.1	Mímesis, <i>imitatio</i> e o eclipse do subjetivo	19
1.2	Renascimento: entre o retorno e a superação do clássico	24
1.3	Do altar ao palco: a individualidade em Lutero, Montaigne e Shakespeare	29
1.4	O classicismo de Nicolas Boileau-Despréaux	35
1.5	<i>Rien n'est beau que le vrai</i>: verdade e beleza no Classicismo francês	40
2	POLÍTICA, CULTURA E TEMPO HISTÓRICO: UMA QUERELA MULTIFORME SOB OS RAIOS DO REI SOL	46
2.1	O século de Luís XIV	46
2.2	Perrault e Boileau: o estopim de uma querela	53
2.3	Guerra política, trincheiras culturais	60
2.4	A distinção das eras como fator moderno e cultural	66
3	DA TRADIÇÃO AO GOSTO: O LUGAR DA <i>SENSIBILITÉ</i> NA CRÍTICA MODERNA	76
3.1	Do <i>gosto</i>	76
3.2	Mulheres, salões e romance: caminhos da “feminização” do gosto	80
3.3	Das paixões aos sentimentos: breve nota sobre a <i>sensibilité</i>	93
3.4	Entre a poética e a retórica: os “movimentos da alma” na teoria e crítica artística de Perrault	97
3.5	A genialidade da sensibilidade: o artista em Perrault	106
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
	REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

A retomada dos valores clássicos e a consequente tradução de obras da Antiguidade durante o humanismo renascentista impulsionaram uma forte popularização do legado artístico, literário e filosófico greco-latino em grande parte da Europa nos séculos XVI e XVII. Influenciada por esta tendência, já em fins do século XVI, a França havia estabelecido os produtos das artes clássicas, tanto na poesia quanto na arquitetura e pintura, como os ideais de uma tradição artística que parecia valer a pena seguir. Impulsionados principalmente pela recuperação dos escritos de filósofos e teóricos da mimesis antiga, que havia sido reinterpretada pelos humanistas como mera reprodução da natureza, os franceses logo deram início a um processo de produção e julgamento artístico que teve nas obras greco-latinas seus principais objetos de inspiração, emulação e até imitação, ainda que menos no conteúdo do que na forma. Se nas primeiras décadas do século XVII, porém, a arte francesa permaneceu tendo a cultura clássica como parâmetro para suas produções e julgamentos artísticos, a partir da segunda metade do século o desejo de superar os renascentistas italianos havia suscitado entre os súditos de Luís XIV (1638-1715) a busca por meios de se realizar uma apropriação e adaptação genuinamente francesa do legado antigo. O caminho encontrado foi o estabelecimento de regras de delimitação, classificação, escolhas e gostos poéticos e estéticos que partiam de uma interpretação especificamente nacional da herança clássica. Por sua singularidade e normatividade, esse movimento ficou amplamente reconhecido como *Classicismo francês*.

Enquanto estilo que tomou os parâmetros das artes clássicas, alicerçadas fundamentalmente na filosofia aristotélica e ciceroniana, como guia para a produção cultural de todo o reino, o Classicismo à francesa se circunscreveu em um contexto histórico de certa continuidade do interesse pela Antiguidade, representado agora pelo Barroco, movimento artístico que, principiado na Itália do século XVII, se expandiu de formas específicas pelo continente europeu e o além mar. Tendo originalmente como característica predominante o destaque das emoções sobre a razão, o jogo de luz e sombra nas pinturas e as ornamentações dramáticas na arquitetura, o Barroco desdobrou-se na França seiscentista de maneira distinta da experiência italiana. Isso porque enquanto no berço da Renascença a cultura barroca desenvolveu-se em torno da comunidade eclesiástica, com grandes construções que buscavam produzir efeitos teatrais através de contrastes entre cheio e vazio, luz e sombra, formas côncavas e convexas; na França, por sua vez, as artes, em suas mais diversas formas,

permaneciam submetidas às ordens da coroa, isto é, de Luís XIV e seu conselheiro Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), idealizador e coordenador de seu projeto de consolidação de um Estado absolutista alicerçado em uma forte relação entre poder e arte. Ressignificadas como instrumentos políticos, burocratizadas pelas academias e singularizadas por suas especificidades locais, as artes francesas seiscentistas mantiveram, assim, uma sobriedade legitimada pela fidelidade às normas da mimesis clássica e aos exemplos dos antigos, inclusive na arquitetura, campo no qual a imaginação e modernidade dos artistas afloravam com mais ímpeto no restante do continente.

É neste cenário de consolidação de um ideal artístico nacional fundamentado na ressignificação da exemplaridade dos antigos, bem como na centralização de toda atividade política e cultural do país em torno do rei, que emerge no último quartel do século XVII um embate entre intelectuais que movimentou toda a república das letras francesa do período, chegando a reverberar também nos séculos seguintes à sua eclosão. Inaugurada em plena Academia Francesa, em 1687, com a leitura do poema *Le siècle de Louis, le Grand* do escritor burguês Charles Perrault (1628-1703) e a reação imediata do poeta e crítico Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), o embate que já no período ficou conhecido como “querela dos Antigos e dos Modernos” opôs, de um lado, os partidários da exemplaridade da Antiguidade na produção artística e literária do período, estes encabeçados a partir de então por Boileau, e os defensores da legitimidade e autoridade das ciências e artes dos tempos modernos, representados agora por Perrault.

Inserida em uma longa tradição de querelas disputadas em torno do conceito de *moderno*, a contenda francesa que perdurou por todo o fim do século XVII e início do XVIII destacou-se por revelar em seus agentes uma nova consciência acerca dos tempos históricos, mais especificamente, por descortinar em ambos os lados em conflito uma forte percepção de que um distinto tempo, singularizado pelos avanços técnicos e científicos, já havia despontado. Identificando episódios similares ao protagonizado por Perrault e Boileau também na Antiguidade, no Medievo e no Renascimento, Hans Robert Jauss (1996) compreende a tradição das querelas entre Antigos e Modernos ao longo da história como revoltas periódicas decorrentes de conflitos de gerações que possibilitaram, por não poucas vezes, certos “renascimentos” da literatura ocidental. Assim, era comum que *moderno*, tendo derivado do latim *hodiernus* (“de hoje”), estivesse constantemente no centro de tais imbrólios, visto que desde o final do período clássico tal palavra era utilizada para definir ou delimitar semanticamente determinada atualidade ou novidade, fosse de caráter material ou temporal (JAUSS, 1996, p. 48; GUMBRECHT, 1998, p. 9).

Antonio Edmilson Rodrigues (2002), no entanto, nos ajuda a concluir que, embora tenha sempre designado algo novo ou atual durante as querelas, em cada conflito geracional estudado por Jauss o termo “moderno” carregou consigo as especificidades daquilo que seus partidários visavam defender. Em outras palavras, ainda que tenham como princípio comum o conflito entre gerações, cada querela foi única, pois cada uma teve em “moderno” a representação de questões singulares que correspondiam exclusivamente ao período histórico e a mentalidade de seus agentes. Desse modo, para o historiador, somente analisando o que caracterizava determinado “antigo” ao qual se opunham os defensores de certo “moderno” seria possível termos real noção do que verdadeiramente estava em debate nesses episódios. Isso equivale a dizer que somente decifrando tal par antitético podemos compreender a real particularidade e importância de uma querela dentro dessa tradição que, para ambos os autores, contribuiu para a consolidação de diferentes formas de se pensar o tempo ao longo da história.

Seguindo tal lógica, é possível inferirmos que enquanto as primeiras querelas tiveram a religião como objeto de delimitação de uma atualidade histórica ao opor, no início do período medieval, o – moderno – cristianismo em expansão ao – antigo – paganismo da Antiguidade; no Renascimento, foram a cultura e o intelecto os fatores de distinção entre o antigo e o moderno, de modo que a – moderna – retomada dos valores clássicos em suas mais diversas formas se conformou junto aos humanistas como o principal meio de superação da – antiga – obscuridade de uma suposta Idade das Trevas, então representada pela arte gótica e pela centralidade da religião na produção intelectual e filosófica. Na França do século XVII, por sua vez, foi o modo de se olhar e se apropriar do passado que suscitou os embates entre os – Antigos – partidários da manutenção da exemplaridade da Antiguidade e os – Modernos – defensores da legitimidade e autoridade das ciências e das técnicas das artes então contemporâneas.

Decerto, assim como suas antecessoras, também a querela francesa se consolidou a partir das especificidades de seu tempo e lugar. Singularizado principalmente pelas particularidades sociais e políticas de uma França que concretizava a mãos de ferro seu absolutismo encarnado na figura de Luís XIV, o embate entre Antigos e Modernos seiscentistas foi traçado tendo a classe burguesa como protagonista. Ora, uma vez iniciado em plena Academia Francesa com a leitura do poema de Charles Perrault e a reação imediata de Nicolas Boileau, não demorou muito para que outros intelectuais logo tomassem partido nesse conflito que, como veremos, ganhou também ares políticos. Composto, de um lado, pelos tradicionalistas partidários de um classicismo sustentado pela fidelidade às diretrizes das artes

greco-latinas e, de outro, pelos modernos que defendiam a superioridade da ciência, da técnica e das artes de seu tempo, os *fronts* de batalha que movimentaram a república das letras francesa contaram também com apoio de outros importantes literatos do período, como a exemplo do jovem fabulista Bernard le Bovier de Fontenelle e o dramaturgo Molière, ao lado dos Modernos, e os célebres escritores Racine e Jean de La Bruyère, ao lado dos Antigos. Fora a origem burguesa, em sua maioria decorrente de pais burgueses que haviam se tornado funcionários titulados (*la robe*), era o anseio pela manutenção de certo *status* alcançado através do fazer artístico-literário o maior ponto de convergência entre os querelados. Nessa lógica, não era de se estranhar que certas ideias defendidas por Perrault e seus aliados ao longo da querela suscitassem uma reação negativa entre classicistas e aristocratas que viam quaisquer possibilidades de mudanças no mundo das letras como ameaças para a ordem social e política vigente.

De fato, se o embate entre membros da Academia Francesa havia se iniciado com uma comparação minuciosa de Charles Perrault entre o legado clássico e os feitos modernos através de seu poema *Louis le Grand*, a fim de afirmar e comprovar a superioridade das artes e ciências contemporâneas sobre as antigas, ao fim e ao cabo, Antigos e Modernos tiveram que admitir entre si que nenhum período histórico era superior ao outro; antes, eram apenas tempos distintos, com agentes e questões diferentes, portanto, tempos essencialmente singulares. Como veremos, rompia-se, assim, junto à controvérsia de letrados, também certa concepção de história circular reinstaurada pelo Renascimento, visto que ambos os lados em conflito passam a reconhecer tanto a impossibilidade de comparação entre presente e passado e a tentativa de imitação de um por outro, quanto a necessidade de um julgamento justo de cada época e seus produtos culturais com base apenas em suas próprias especificidades históricas e locais. Nessa lógica, ao estudar o papel da querela do século XVII na consolidação da consciência da modernidade, Jauss compreendeu o contexto de embate entre letrados da Academia Francesa como sendo um período essencialmente de transição, onde uma nova percepção da atualidade histórica teria se expressado na tentativa de superação do passado e no reconhecimento das especificidades do presente. Assim, para o autor, o embate teria marcado não somente a passagem do século, mas também e principalmente a passagem para uma nova consciência do tempo, apreendido agora como distinto de seus antecessores e fortemente marcado pelos luzeiros da razão (JAUSS, 1996, p. 63).

A noção de transição proposta por Jauss se tornou, portanto, a premissa que orientou a hipótese deste estudo: a inauguração de uma nova percepção histórico-temporal se fez acompanhar da emergência de um forte anseio de liberdade do individual, manifesto na

crescente subjetivação do juízo em distintas esferas da experiência. Identificando a centralidade das artes nas discussões que fomentaram e alimentaram a querela francesa, focalizou-se em especial a questão do *gosto* e seus principais “produtos” então em debate – a poesia e a pintura, campos nos quais se articulava e expressava este indivíduo cada vez mais consciente da singularidade de sua interioridade e das experiências que a partir dela eram vivenciadas. Compreendendo o *gosto* como atualização histórica da individualidade e como faculdade constitutiva de um sujeito moderno capaz de julgar conforme um saber individualizado – o sensível –, buscou-se investigar a querela francesa como debate que enseja uma estética propriamente moderna, isto é, como uma abertura para a subjetivação dos julgamentos que se determinam a partir de experiências sensíveis e particulares de indivíduos que tem na arte um campo de constituição e expressão de novos referenciais. Contrapondo a concepção filosófica e artística classicista então vigente aos discursos literários de Charles Perrault, entendido como catalizador de todo o ideal moderno em meio a querela, buscamos aqui demonstrar como, sob nossa hipótese, os argumentos levantados pelo autor apontam para aquilo que podemos considerar uma defesa implícita do gosto como princípio moderno e subjetivo de julgamento e produção artística, ideia que já na primeira metade do século XVIII será definida como *estética*.

Derivada da palavra grega *aisthêsis*, que designa simultaneamente a faculdade e o ato de sentir (a sensação e a percepção), a estética enquanto conceito e filosofia do sensível têm sua gênese entre os séculos XVII e XVIII. Contudo, já na Antiguidade grega, tanto em Platão quanto em Aristóteles, é possível encontramos o que se convencionou chamar de uma “proto-estética”, isto é, as primeiras reflexões filosóficas sobre aqueles que na Modernidade se tornarão os grandes objetos de estudo da estética: a arte, o belo e as sensações – o segundo focalizado por Platão e o terceiro por seu discípulo, uma vez que neste período a beleza ainda não é considerada como sendo essencialmente sensível e as coisas sensíveis ainda não são consideradas por si só belas. De fato, a relação intrínseca entre o belo, o bem e a verdade inicialmente estabelecida por Platão em um período em que a própria arte não era concebida como tal, tornava impossível a constituição de uma estética do belo, ou mesmo sua autonomia em relação à ética, cerne da filosofia platônica e condutor moral do Estado segundo seu pensamento filosófico.

Desse modo, somente após o século XVII, com a moderna ideia de arte consolidada e o surgimento de uma nova episteme, que transcende as consciências individuais, torna-se possível a concepção da estética como ciência e teoria do sensível. Como aponta Benedetto Croce (2008), o advento da estética se deu simultaneamente ao da filosofia moderna enquanto

ciência do espírito, esta calcada em um subjetivismo genuinamente moderno. Inexistente em tempos precedentes, foi a consciência e observação do espírito humano, resultante da abstração que supera a dicotomia entre física e metafísica, o estudo da natureza e da teologia, a promotora das condições necessárias para a formulação de uma teoria do conhecimento sensível ou estético.

O espírito era, naquela concepção, igualado à natureza, objecto entre objectos e coisas entre coisas; por conseguinte, como a doutrina da poesia e da arte se esgotava na “física”, ou seja, nas classificações naturalistas gramáticas, poéticas, retóricas e outras tais, assim também [era com] a lógica na classificatória das formas extrínsecas ou verbais, [e] a ética na classificatória das virtudes e dos deveres; [...] E embora o Cristianismo tivesse tornado bastante mais intensa a consciência da espiritualidade do real, tendia, por outro lado, na teoria do conhecimento, para a compreensão imediata de Deus, e na teoria da prática tendia para a negação da vida mundana e, por isso, por mais profundos que fossem e ricos de consequência os conceitos gnoseológicos e éticos dos seus místicos e ascetas, *esta profundidade era compensada por igual desinteresse para com aquelas formas do espírito que mais fortemente se atinham ao mundo, ao sensível, ao passional* [...] Daqui se vê como a ausência da Estética no período anterior ao século XVII não dependia de contingências e acidentes, mas era perfeitamente coerente com o caráter do pensamento e da vida desse tempo. [Grifos meus] (CROCE, 2008, p. 98-99)

Para Carole Talon-Hugon (2009), a mudança na episteme que em tempos modernos permitiu o nascimento da estética teria seguido uma lógica distinta, porém complementar, da proposta por Croce. Segundo a filósofa francesa, o surgimento e expansão das discussões que deram origem a estética no século XVIII só foram possíveis graças à eclosão de uma mudança na maneira de se conceber e enxergar o mundo como um todo, agora baseando-se na forma como este se apresentava, sobretudo, aos sentidos humanos. A partir do século XVII, então, o sensível passa a ser cada vez mais autonomizado em relação ao seu opositor por natureza, o inteligível, deixando de ser mero reflexo imperfeito das ideias para constituir-se como um mundo fenomenal autônomo. É, pois, paralelamente a este processo de emancipação do sensível que também a subjetivação dos sujeitos eclode, tendo o afloramento da consciência da unicidade da interioridade de cada indivíduo como princípio deste pensamento.

Isso acarreta capitais para a compreensão da beleza sensível. Esta não é uma propriedade do objeto e, ainda menos, o eco da Ideia inteligível de beleza no objeto: é uma qualidade relacional que nasce do encontro de um objeto e de um sujeito, uma ideia que nasce em nós ao contacto de certas propriedades das coisas. Mais precisamente, é um complexo especial de qualidades primeiras e segundas percebidas por um sentido interno. Por isso, daqui em diante, o belo deve ser pensado na sua relação com o sujeito e não na sua ligação com o mundo das Ideias. Deste modo, o belo sensível adquire uma consistência própria e torna-se independente de qualquer forma de beleza, intelectual ou moral (TALON-HUGON, 2009, p. 32).

Somada a amálgama que também no século XVII unificará o belo e a arte através da definição de *belas-artes*, o gosto emerge, portanto, como tema centralizador da constituição

da estética que, em 1735, será cunhada e definida pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten como a ciência que, em contraposição à lógica como ciência do saber cognitivo, se debruça sobre o conhecimento sensível que chega à apreensão do belo e se expressa nas mais diversas formas da arte. Ora, como nos lembra Talon-Hugon, ao dedicar-se ao estudo do julgamento estético em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1791), Kant destacou que os alemães eram os únicos a se servirem da palavra “estética” para nomear aquilo que na Inglaterra, Escócia e França ainda era chamado tão-somente de “crítica do gosto”. Desenvolvendo-se a partir da compreensão da sensibilidade como forma de conhecimento e do gosto como a categoria que a partir do século XVII contribui de forma definitiva para sua autonomia como ciência, podemos concluir que

A estética é uma reflexão sobre um campo de objectos dominado pelos termos “belo”, “sensível” e “arte”. Cada um destes termos encerra e implica outros e estas séries cruzam-se em diversos pontos: “belo” abre-se para o conjunto das propriedades estéticas; “sensível” remete para sentir, ressentir, imaginar e também para o gosto, para as qualidades sensíveis, para as imagens, para os afectos, etc.; “arte” abre-se para a criação, imitação, génio, inspiração, valor artístico, etc. Contudo, seria falso pensar que há temas imutáveis da estética. O do gosto, por exemplo, aparece no século XVII, conhece um longo eclipse no século XIX, e volta a ressurgir como tema de interesse no decurso da segunda metade do século XX. Em si mesmos, estes temas têm uma história que é a do seu tratamento teórico (TALON-HUGON, 2009, p. 8).

Sendo, portanto, a história da estética também a história de seus temas, o *belo*, o *sensível* e a *arte*, bem como seus desdobramentos na forma e compreensão do *gosto* no século XVII, se tornam neste estudo objetos de destaque e, ao mesmo tempo, caminhos que nos levam à apresentação de uma estética que ainda não se encontra definida, mas, como buscamos demonstrar, se impõe de forma implícita nos argumentos e questionamentos levantados por Charles Perrault e seus partidários durante todo o final do século, isto é, em meio a querela. Desse modo, os capítulos conforme aqui estruturados refletem o percurso percorrido ao longo deste estudo que teve na produção literária do período, tanto ao lado dos Antigos representados por Boileau quanto ao lado dos Modernos encabeçados por Perrault, a principal fonte para a investigação das noções intrínsecas de belo, sensível e arte que, no século XVII, se desdobram na formação do gosto e se tornam temas preponderantes nos debates entre querelados.

Logo, coube no primeiro capítulo desta dissertação analisarmos a retomada dos valores clássicos pelos humanistas renascentistas do século XVI, a fim de traçarmos os percursos da consolidação de um Classicismo genuinamente francês que, alicerçado no princípio da *imitatio* e sua conseqüente anulação da subjetividade, se torna objeto de crítica nos discursos literários de Charles Perrault em fins do século XVII. Na contramão do estudo

da ascensão da *imitatio*, aqui entendida como deturpação da mimesis clássica que norteará tanto o julgamento artístico de Antigos e quanto a oposição de Modernos, coube também neste capítulo destacarmos a emergência da consciência da individualidade e da interioridade dos sujeitos que, já no século XVI, se evidenciava e propagava através da produção intelectual de importantes personalidades do período, como nos pensamentos religiosos de Martin Lutero, na filosofia de Michel de Montaigne e na dramaturgia de William Shakespeare.

Por sua vez, o segundo capítulo destinou-se a contextualizar a querela francesa a partir de uma revisão bibliográfica que nos permitisse entender sob diversos ângulos a dimensão dos debates que modificaram os alicerces não só da cultura e da mentalidade francesa, mas também de parte da Europa durante sua eclosão e após seu desfecho. Para tanto, foram mobilizados diferentes autores, de distintas temporalidades e correntes historiográficas, bem como empreendida uma análise das fontes produzidas sob tal contexto, com o intuito de traçarmos uma reflexão sobre a querela seiscentista e seus agentes catalizadores, evidenciando os princípios éticos e estéticos então em disputa. Igualmente, ainda neste capítulo, voltamos para o estudo da consciência da distinção dos tempos históricos que emerge durante a contenda, tomando, para isso, os argumentos de Charles Perrault em seu primeiro tomo de *Parallèle des Anciens et des Modernes*, de 1688, como ponto de partida para as discussões sobre uma nova percepção de história que começa a se estruturar já no período.

Por fim, no terceiro capítulo, nos dedicamos ao estudo do *gosto*, entendido como sentido ou faculdade fortemente subjetiva que permite aos sujeitos identificarem o objeto do belo como fonte de um prazer que não pode ser racionalizado, mas apenas sentido, a fim de entendermos suas implicações diretas ou indiretas nas discussões que inflaram a república das letras francesa durante o embate entre Perrault e Boileau. Assim, abrimos este último capítulo com uma discussão teórica acerca deste conceito e a ideia a qual passa a designar a partir do século XVII, demonstrando, igualmente, como o princípio de um “bom gosto” como elemento de coesão social era exercido na França seiscentista, sobretudo nos salões aristocráticos onde as mulheres destacavam-se por sua crítica e produção literária que cada vez mais as evidenciavam como propulsoras do romance enquanto escrito que manifestava, acima de tudo, as paixões da alma. Nessa lógica, o estudo da percepção e expressão dos sentimentos na literatura e filosofia francesa do período se tornou de fundamental importância para compreendermos aquilo que identificamos como sendo um movimento de despertar da consciência afetiva e sensível dos sujeitos em relação às ações e os objetos do mundo. Ora, conforme procuraremos demonstrar, foi justamente sob a noção de *sensibilité*, compreendida como capacidade dos sentidos para despertarem emoções profundas na alma, que Perrault

estruturou sua teoria das artes durante querela ao defender um julgamento artístico que partisse, fundamentalmente, dos prazeres que uma obra pode despertar nos sujeitos através de seus sentidos enquanto janelas da alma, onde todas as paixões, ou melhor, as emoções, são forjadas.

Identificando, portanto, a centralidade do tema das artes nos debates entre Antigos e Modernos do século XVII e, dentro destes, o gosto como princípio intrínseco das teorias artísticas então em disputa, buscamos aqui analisar a querela francesa enquanto evento político-cultural que pôs em evidência a moderna percepção de que, assim como os tempos históricos não poderiam mais ser comparados entre si, também o belo nas artes não poderiam mais definir-se a partir da imitação da natureza e dos antigos, isto é, da tradição. Ao contrário, estando a individualidade e interioridade dos sujeitos legitimadas pela filosofia e experiências modernas, cabia agora torná-las também parâmetros de uma arte que deixava de lado seu papel de *espelho* do mundo para, através do despertar das emoções, tornar-se reflexo e produto de mundos particulares, singulares e sensíveis nos quais tanto o artista quanto seu interlocutor-espectador se moviam.

1 ENTRE O ANTIGO E O MODERNO: ORIGENS DO PENSAMENTO CLASSICISTA

1.1 Mímesis, *imitatio* e o eclipse do subjetivo

Considerando o estudo das teorias artísticas que influíram nas noções de gosto na França do século XVII e em sua principal querela entre intelectuais, tema central deste estudo, H. M. Abrams (2010) afirma que o cerceamento da inspiração subjetiva e da força criativa que ainda imperava sobre os artistas e poetas deste período possui sua origem em tempos remotos, mais especificamente em princípios filosóficos de antigos que concebiam as artes de modo geral como imitações essenciais de aspectos do mundo natural, paradigma estabelecido a partir do conceito e ideia de *mímesis*.

É em Platão que encontramos a primeira discussão acerca do paradigma mimético clássico, sendo seu texto *A República*, onde o termo aparece vinculado principalmente a campos do conhecimento como a filosofia, a moral, a política, a educação e a linguagem, sua obra mais elucidativa sobre o tema. Tomando como objeto de discussão a administração harmônica de uma *pólis* conforme os pensamentos filosóficos de seu mentor, Sócrates, nos diálogos que compõem tal obra Platão nos leva a compreender que entre os antigos haveriam três possíveis níveis de verdade: (i) a do arquétipo ou *idea*, reconhecida como a verdade verdadeira ou a natureza como fora criada pelos deuses; (ii) a da cópia do arquétipo ou *phainómenon*, considerada a realidade criada pelos artesãos ou artífices com base na *idea* original, isto é, o mundo inteligível das ideias; e, por fim, (iii) a cópia da cópia do arquétipo ou *mímema*, considerada pelo filósofo como a cópia da aparência apresentada pelo artífice, esta realizada principalmente pelos poetas.

No platonismo, a ideia de *mímesis* nasce, então, como uma imitação da imitação, ou cópia da cópia. Ora, se a realidade arquetípica era compreendida pelo filósofo como as ideias e essências do mundo inteligível e etéreo criado pelos deuses, os produtos dos artífices e poetas se constituíam como meras imitações que se encontravam, respectivamente, a dois e três graus de distância do mundo das ideias, ou seja, da verdade. Ademais, a própria ideia de *arte* ainda não se encontrava formulada na Antiguidade, fosse a grega ou a romana. Dessa maneira, a palavra latina *ars*, que dará origem o termo *art* em francês e *arte* em italiano, espanhol e português, tal como a grega *technê*, designavam neste período somente a habilidade, o saber-fazer, daquele que praticava a pintura, a escultura ou quaisquer outros tipos de trabalhos artesanais; não se referindo, portanto, àquilo que apenas a partir do

Renascimento e do humanismo será entendido como produto do trabalho intelectual de um indivíduo dotado de um talento inato para as mais diversas formas de arte¹. Sendo, entre os antigos, a teoria da arte, ou melhor, a teoria do ofício do *artifex*, baseada exclusivamente em elementos puramente cognitivos e operativos de seu fazer manual, à arte, ou àquilo que poderia se entender como tal, não poderia ser concedida qualquer autonomia metafísica, visto que esta era compreendida como sendo afastada da criação divina e em situação inferior à natureza, ainda que a imitasse em suas operações (TALON-HUGON, 2009, p. 20).

Entendida por Platão como a última das cópias, a mais distante da realidade e a mais danosa ao homem, a poesia tomaria como objeto de reprodução e apresentação apenas o mundo das aparências, afastando-o da verdade primária, nutrindo sentimentos moralmente condenáveis e enfraquecendo sua razão, que descortinaria o sensível para percepção e apreensão do mundo das ideias no qual o bem se constituiria como princípio que promotor da essência e existência de todas as coisas, inclusive do belo e do verdadeiro. Podemos compreender, assim, que

A mimesis, ou doutrina platônica da imitação, liga-se à metafísica; os objetos físicos, múltiplos e perecíveis, são cópias imperfeitas das Essências incorpóreas e eternas. O mundo sensível apareceria, na cosmogonia do *Timeu*, como uma imitação do mundo inteligível. A arte divina teria produzido as obras da natureza e as imagens dessas obras seriam análogas a seus reflexos feitos pelo fogo numa parede, como nos apresenta Platão no mito da caverna. E, se o objeto natural imita a Idéia correspondente, a arte é imitação da imitação, estando, pois, dois graus abaixo da realidade. Não há concepção de Belo artístico autônomo; a noção de Belo está íntima e integralmente inserida na metafísica. A relação cópia-modelo que explica a relação sensível-inteligível reaparece na estética platônica. É assim que os artistas são expulsos da cidade-Estado grega, pois os poetas, na República, fazem simulacros com simulacros afastados da Verdade. E, no caso das artes plásticas, a perspectiva era recusada por Platão, pois esta contribuía para evidenciar a ilusão de realidade. A arte imitativa mostrava-se enquanto cópia dos objetos e não enquanto realidade; ou, por outra via, segundo Platão, deveriam as artes plásticas tentar reproduzir Formas ou Essências incorpóreas, estas, sim, verdadeira realidade (FELÍCIO, 1999, p. 22).

Vemos assim que em Platão a verdade e o bem se tornam as grandes medidas de julgamento das produções artísticas, o que se inscreve não no interior de uma reflexão sobre a arte ou de uma estética de sua recepção, mas sim no conjunto de reflexões políticas que dizem respeito somente à constituição do Estado perfeito e de uma moral ideal para seus habitantes.

Por sua vez, seguindo as discussões iniciadas por Platão, foi Aristóteles quem nos legou as mais influentes considerações sobre o tema da mimesis na definição da arte em

¹ O tema da evolução da noção de artista, que passará de artesão ao gênio durante o período moderno, é discutido no capítulo III deste estudo, mais especificamente no tópico destinado apresentação da ideia de gênio defendida por Charles Perrault em meio a querela francesa e suas relações com o pensamento Pré-romântico do século XVIII alemão.

período clássico. Embora tenha herdado a concepção filosófica de seu mentor, a da existência de um mundo inteligível estreitamente ligado ao mundo sensível, Aristóteles não compreende a mimesis, ou a própria poesia, a partir de uma lógica puramente imitativa, como cópia da cópia da verdade primária, distanciada a três graus do arquétipo, uma vez que para ele não haveria cisão entre os dois mundos, entre as ideias e as coisas. Desfazendo a dualidade e oposição platônica entre ambos os planos, Aristóteles concebe uma filosofia na qual as essências se fundem no interior das aparências, ou melhor, na qual as ideias e as coisas são concebidas em unidade, sendo essência e existência duas faces da mesma moeda. Logo, para o filósofo, a mimesis seria nada mais que uma representação ou mesmo uma re-apresentação da realidade, visto que permitiria a recriação da natureza não como ela é, mas como ela poderia e deveria ser em sua forma mais perfeita. A arte mimética seria, assim, uma imitação idealizada da realidade dada, de modo que o trabalho do artista ou do poeta seria, portanto, o de aprimorar o feito divino ao invés de simplesmente copiar sua obra.

A mimesis em Aristóteles nos apresenta, portanto, duas importantes distinções em relação à teoria platônica. A primeira delas refere-se a um novo modo de compreender a natureza e o mundo dos homens, pois diferente do que concebia Platão, Aristóteles cede a estes um estatuto de realidade independente, que não se alicerça mais na simples cópia ou imitação do arquétipo entendido como verdade primária, embora permaneça em seu pensamento o pressuposto de uma causa originária. A segunda, por sua vez, parte da noção de que, na poética, a práxis humana é o principal objeto de “imitação”, não a natureza em si, sendo as leis, os princípios e proporções os verdadeiros objetos de reprodução dos poetas. Desse modo, importava mais ao filósofo grego que a arte e o fazer poético se mantivessem fieis as leis da natureza a partir do princípio de verossimilhança, do que, de fato, fossem uma imitação legítima e idêntica desta.

Assim, para Aristóteles, a mimesis é imitação idealizada e verossímil da natureza, em que a razão das leis e proporções mantém-se como elemento comum entre a realidade imitada e a obra. A verossimilhança torna-se o novo ideal a ser buscado pela poesia, que passa a ser definida por um caráter mais técnico e operacional, em oposição ao caráter ontológico subjacente à noção de Verdade almejada por Platão. (SALTARELLI, 2009, p. 253).

Ainda que Aristóteles tenha apresentado um novo olhar sobre a mimesis, compreendendo-a não mais como imitação do arquétipo ou da verdade primária, mas sim como aperfeiçoamento da realidade e da práxis humana a partir do princípio de verossimilhança, tal como a de Platão, sua filosofia permanecia ancorada em uma concepção de artista e poeta fortemente subjugado às leis da natureza, a uma causa primária. Nessa via,

tanto o artesão quanto o poeta permanecem sendo compreendidos, inevitavelmente, como sujeitos não-criadores. Ademais, de acordo com Hans Blumenberg (2010), a teoria mimética de Platão possui suas origens em sua formação enquanto sofista. Logo, assim como faltava à sofística o conceito de sujeito espiritual ao qual se poderia atribuir um destaque metafísico, em Platão o sujeito é igualmente compreendido como produtor de uma atividade puramente imitativa da natureza, fosse como artesão, a partir da cópia de uma ideia superior a ele, fosse como poeta, que copiava a obra do artesão (BLUMENBERG, 2010, p. 105).

Assim como a teoria mimética de Platão estaria fundamentada em seu sofismo, também a teoria aristotélica da mimesis estaria permeada pela formação do filósofo enquanto discípulo de Platão, de modo que a concepção mimética aristotélica já estaria presente n'A *República* platônica. Contudo, a relação estabelecida pelos filósofos entre a imitação e o mundo real se constitui como uma das diferenças cruciais entre ambos os paradigmas da mimesis. Ora, enquanto Platão acredita que a natureza *deve* ser imitada porque o mundo real já é o ideal, Aristóteles compreende que uma obra *pode* apenas ser a repetição da natureza. No aristotelismo, então, a natureza seria a encarnação do possível para toda e qualquer criação humana, sem a qual nenhuma arte seria possível, pois

Segundo Aristóteles, a “arte” consiste em, “por um lado, completar, por outro imitar (o naturalmente dado)”. Essa dupla determinação estreitamente relacionada ao duplo significado de “natureza” como princípio produtor (*natura naturans*) e forma produzida (*natura naturata*). Infere-se com facilidade, contudo, qual componente domina no elemento da “imitação”, pois o que a natureza não produziu sujeita-se ao modelo da natureza, conforme-se à enteléquia do dado, e a cumpre. Essa complementação da “arte” quanto à natureza chega ao ponto de que Aristóteles possa dizer quem constrói uma casa faz apenas o que a natureza exatamente faria se, por assim dizer, as casas pudessem “crescer” (BLUMENBERG, 2010, p. 88).

Estabelecida entre a possibilidade e a realidade, na concepção platônico-aristotélica da mimesis, onde copiar a natureza seria copiar sua ideia, toda criação humana estaria original e inevitavelmente fundamentada em uma lógica já pré-concebida e apresentada pela própria natureza, sendo inviável qualquer produção ou atuação mental inédita por parte do artífice ou do poeta. Assim, segundo Blumenberg, durante séculos a tradição metafísica da mimesis se constituiu como elemento anulador da concepção de autenticidade ou originalidade das produções humanas, pois impossibilitou a compreensão de criações culturais e materiais humanas, artísticas ou artesanais, como frutos de ideias verdadeira e mentalmente originais, que não tivessem na natureza seu esboço pré-definido.

Esta seria, portanto, a gênese do que consideramos ser uma negação da subjetividade ou, como denominou Luiz Costa Lima (1989, 2009), do controle do imaginário na produção artística e poética, que tem sua origem ainda no período clássico, mas ganha força e

intensidade com a recuperação – e deturpação – da obra de Aristóteles no século XVI. Ora, a teoria mimética inaugurada por antigos, posteriormente retomada pelos humanistas do Renascimento, carregava em seu âmago o controle da subjetividade através da sujeição do poeta a modelos previamente legitimados na natureza. Nessa lógica, para o crítico literário brasileiro, ao alicerçar-se nos parâmetros da razão pragmática e na realidade cotidiana, era natural que, com o passar dos séculos, a aplicação desta teoria artística e poética acarretasse na condenação do exercício da subjetividade e da imaginação, esta considerada inimiga fundamental do rotineiro (LIMA, 1989, p. 34). Pensamento semelhante pode ser encontrado também nos estudos de M. H. Abrams, para quem tanto a teoria platônica quanto a aristotélica desconsideravam por completo o papel da subjetividade do homem em sua obra, de maneira que nelas o poeta era entendido apenas como “a causa eficiente indispensável, o agente que, com sua habilidade, extrai a forma das coisas naturais e impõe sobre um ambiente artificial”, sem que suas faculdades pessoais, sentimentos ou desejos fossem considerados na avaliação e apreciação do tema, da forma ou da qualidade de um poema (ABRAMS, 2010, p. 28).

De fato, uma vez recuperada e distorcida por estudiosos do século XV e XVI, a ideia de mimesis forneceu as bases para uma nova concepção de poesia que perdurou até o alvorecer do Romantismo no século XVIII. Instituída em uma sociedade estamental, a *imitatio* – deturpação da mimesis compreendida agora como imitação fiel da natureza – adquire um caráter normativo ainda mais profundo que a mimesis clássica que havia lhe originado. Isso porque, ainda segundo Costa Lima, o veto à ficção na Europa Moderna teve como finalidade primordial não a fidelidade das artes aos modelos da natureza, mas sim o controle de uma subjetividade considerada como insubmissa e perigosa para a ordem então vigente. Tal supressão, contudo, só poderia ser capaz de cumprir seu papel em um cenário no qual as condições sócio-políticas fossem suficientemente inibidoras e repressoras de qualquer rebeldia ou atrito com as normas a serem obedecidas (LIMA, 1989, p. 73-74). Nessa via, para o autor, os séculos XVI e XVII, tanto na Itália quanto na França e Inglaterra, tiveram em comum concepções de razão e de ética que “acotovelavam o poeta, limitavam-lhe o uso do imaginário, impunham-lhe que se aproximasse do natural, não por verismo, mas para que sublimassem a natureza através da imitação retórica dos antigos” (LIMA, 1989, p. 36).

A partir da afirmação de Costa Lima, podemos concluir que com a retomada exacerbada e até mesmo deturpada dos clássicos em tempos modernos, sobretudo no século

XVI², não apenas a *imitatio*, como também a *emulatio* passa a reger a produção poética e o controle da subjetividade ou criatividade artística na Europa Ocidental. Enquanto certa imitação de escritores considerados modelos a serem seguidos por sua perfeita realização do fazer poético, a emulação também possui sua origem na Antiguidade. Porém, ao contrário do princípio da *imitatio*, que assegurava o seguimento rígido de poetas e artistas as leis da natureza, a *emulatio* é apresentada nos escritos do período a partir de uma ideia não de simples cópia, mas de competição e tentativa de superação entre autores. Dessa forma, antes de se pôr como mera imitação de antigos, o sentimento da emulação despertaria um desejo de rivalizar e suplantar aquilo que se considerava haver de melhor em diversos autores canônicos, de modo que a imitação de um ou mais clássicos se daria não pelo o que dizem, mas pelo modo como o dizem. Em síntese, como aponta Thiago Saltarelli (2009):

Assim como a mimesis aristotélica promove um aperfeiçoamento da realidade, unindo num universal perfeito o melhor de cada particularidade da natureza, a emulação deve promover um aperfeiçoamento dos modelos, unindo o que cada um tenha de melhor numa forma única, perfeita e bela. Assim se dará a superação desses modelos. [...] Logo, deve-se procurar embelezar o discurso com os recursos provenientes de todos os autores. Esses recursos, se reunidos com a ajuda da arte num único molde de um só corpo discursivo-oratório-artístico, tornam o estilo indubitavelmente melhor (SALTARELLI, 2009, p. 256).

Essa é, pois, a origem da doutrina artística e filosófica que, retomada por humanistas e renascentistas no século XV e XVI, influenciará diretamente as produções literárias na Europa Ocidental até o século XVIII. Todavia, se, por um lado, o resgate da teoria mimética aristotélica, sua deturpação como *imitatio* e desdobramento da *emulatio* deu seguimento a anulação da subjetividade e ao controle do imaginário do homem criador também em tempos modernos; por outro, é inegável que o humanismo, enquanto movimento intelectual e filosófico de início dos tempos modernos, promoveu e impulsionou uma nova percepção e reflexão acerca do homem como sujeito dotado de uma individualidade e subjetividade que constituía parte inerente de seu fazer artístico, poético e filosófico.

1.2 Renascimento: entre o retorno e a superação do clássico

Segundo Eugénio Garin (1994), o Renascimento ficou marcado como um momento crucial na história europeia pois emergiu de um paulatino, porém, definitivo esgotamento de certa maneira de ver o mundo e seus produtos. Um período que deu espaço para novas

² Atribui-se ao humanista italiano Francesco Robortello (1516–1567), tradutor e comentarista da obra de Aristóteles, a disseminação da teoria mimética do filósofo grego por todo o ocidente a partir de meados do século XVI.

questões, novas relações entre o homem e as coisas, entre o homem e as instituições humanas, o que se expressou em uma completa transformação tanto na atitude vital como na cultura ocidental (GARIN, 1994, p. 84). O historiador italiano, no entanto, discorda das concepções historiográficas reducionistas que tomam tal período como simples movimento de oposição e tentativa de superação do que seria uma Idade das Trevas. Para Garin, o humanismo não supôs um renascimento do mundo antigo porque este já estava vivo e presente desde o século XII, uma vez que a Idade Média admirava e usufruía dos clássicos tanto quanto os renascentistas (GARIN, 1994, p. 93-94). Nessa lógica, certa redescoberta e tentativa de recuperação da Antiguidade pelos humanistas do século XV e XVI não estaria na ordem de mera tentativa de confundir-se com os antigos por sua grandiosidade, mas sim na possibilidade de, a partir de uma reconstituição e definição desse passado clássico, definir-se em relação a ele, de forma distinta e através de um distanciamento consciente.

Tal concepção parece fundamentar-se no clássico estudo de Jacob Burckhardt (2009), para quem o Renascimento representaria não uma imitação ou compilação fragmentária da Antiguidade, mas um “nascer de novo” dos modelos clássicos enquanto guias para uma real necessidade de educação do homem italiano do século XIV. Isso porque, ainda que a Idade Média tenha sido parcialmente influenciada pela Antiguidade durante toda sua duração, foi com o fim do período de barbárie medieval que o modelo clássico despertou com mais ímpeto, primeiro na Itália e posteriormente em outras partes da Europa. Para o historiador suíço, a origem da consciência renascentista e do próprio movimento cultural que dela emerge no século XV através da recuperação dos modelos da Antiguidade não teriam sido possíveis senão na própria Itália, onde o desenvolvimento da vida municipal, uma efetiva igualdade entre nobres e burgueses, a formação de um meio social comum e, principalmente, a estreita relação entre o passado clássico e espírito moderno, inclusive geograficamente, tornou possível uma aliança entre duas longínquas épocas culturais de um mesmo povo que buscava agora libertar-se das fantasias do mundo medieval através de uma educação humanística. Diante da impossibilidade de “abrir caminho até o conhecimento do mundo físico e intelectual através do mero empirismo”, tomou-se, assim, a “Antiguidade clássica, com toda sua enorme bagagem de verdades objetivas e luminosas em todas as áreas do conhecimento” como conteúdo basilar desta nova educação necessária ao homem italiano moderno (BUCKHARDT, 2009, p. 177-181).

Com efeito, privilegiando o estudo do Renascimento como período histórico de relação direta com a tradição clássica, Paul Kristeller (1995) afirma que foi justamente na primeira metade do século XV que o termo “humanista” emergiu para designar os estudos em

disciplinas douradas, como a gramática, retórica, história, poesia e filosofia moral, que tomavam antigos escritores latinos e, inicialmente em menor número, gregos como fecundos objetos de interpretação e discussão para a construção de um novo e completo sistema educacional do espírito humano. Nesse sentido, o humanismo renascentista teria se constituído muito mais como um programa cultural e pedagógico do que uma tendência ou sistema filosófico. Kristeller compreende, então, que foi justamente este grande interesse pelos estudos clássicos, principalmente literários, que permitiu a emergência de certas tendências e conquistas intelectuais durante o período (KRISTELLER, 1995, p. 15).

A partir do momento em que o corpo integral da literatura filosófica e científica grega foi inteiramente tornado acessível ao Ocidente, como nunca acontecera na Idade Média ou na Antiguidade romana, houve um enorme armazenamento de noções e de ideias novas que tiveram de ser examinadas e assimiladas enquanto a lição que dela se tirava não estivesse inteiramente exaurida. Tal é o processo de fermento intelectual que caracteriza o período que, pelo menos em parte, serve para caracterizar a diferença que existe entre S. Tomás de Aquino e Descartes (KRISTELLER, 1995, p. 29).

Embora o conceito de humanismo tenha sido cunhado somente no século XV, segundo Danilo Marcondes (2007), o lema que passara a alicerçar este movimento intelectual destinado a construir uma nova identidade para o homem moderno há muito já havia sido concebido. Ora, este havia sido retirado da filosofia clássica, mais especificamente da obra de Protágoras, o qual afirmava ser o homem a medida de todas as coisas. Para Marcondes, ao buscarem no autor grego o arcabouço filosófico que legitimava a centralidade do homem no mundo e assinalava a importância de seu desenvolvimento cultural e intelectual, os humanistas retornavam mais uma vez a herança greco-latina a fim de assinalar uma total ruptura com a ordem medieval extremamente teológica e hierárquica, no qual tanto a arte quanto a filosofia eram concebidas somente a partir de proposições sagradas e religiosas. Assim, superada a lógica artística, filosófica e intelectual teocêntrica, não era de se estranhar que os temas pagãos e seculares tenham se tornado os mais abordados pelas artes renascentistas, que agora voltavam-se quase que exclusivamente para o homem, através de construções imponentes que destinavam-se a maravilhar os visitantes e moradores das grandes cidades, de esculturas que baseavam-se nas proporções e harmonias do corpo humano e de pinturas que pela primeira vez retratavam cenas domésticas e da vida cotidiana nos centros urbanos emergentes (MARCONDES, 2007, p. 144-145).

De fato, afirmando que o entusiasmo pelos clássicos se tornou o motor de uma tentativa de legitimação da novidade durante os séculos XV e XVI, Peter Burke (1999) compreende o Renascimento como um tempo de inovação no campo das artes ao identificar

três temas ou traços recorrentes na produção cultural do período: o realismo, o secularismo e o individualismo. Embora o termo tenha sido cunhado apenas no século XIX, portanto, posteriormente ao período ao qual é empregado aqui, o historiador admite que o realismo pode ser facilmente encontrado em obras renascentistas quando analisado a partir de três possíveis tipos: o *realismo doméstico*, que tal como nas obras de Carlo Crivelli e Ghirlandaio privilegiavam a vida cotidiana como objeto de reprodução; o *realismo enganador*, estilo que buscava produzir obras perfeitamente fieis a realidade a ponto de confundirem-se com ela; e, por fim, o estilo do *realismo expressivo*, em que, assim como nas pinturas de Michelangelo e Rafael, as obras buscavam exprimir, até mesmo através de modificações da realidade, determinado caráter ou eloquência pré-determinados pelo artista (BURKE, 1999, p. 29).

Percebe-se, assim, que em sua tipologia dos realismos constituintes das pinturas do Renascimento italiano Burke acaba por identificar três possíveis empregos da teoria mimética aristotélica entre os grandes artistas do período, fosse através do princípio de verossimilhança defendida por Aristóteles e sua ideia de mimesis como imitação dos modelos da natureza, fosse através da distorção da mimesis como *imitatio*, isto é, como cópia fiel da natureza, tal como proposto no realismo enganador. Decerto, foi nas artes visuais do Renascimento que a busca pela fidelidade à natureza atingiu maior grau de desenvolvimento ao fazer uso de ideais estéticos que norteavam a produção artística do período a partir de lógicas por vezes antagônicas, como a ordenação ou a graça, a riqueza ou a simplicidade, mas principalmente o naturalismo ou o idealismo, que nos parece sintetizar a oposição entre a mimesis aristotélica e a *imitatio* moderna (BURKE, 1999, p. 172). Ademais, enquanto o naturalismo propunha e, de certa forma, impunha um retorno do artista à natureza como mundo físico (*natura naturata*), privilegiando a composição de obras de grande vivacidade e tridimensionalidade, com cores, texturas e efeitos mais próximos possíveis da realidade para que permitissem certo ilusionismo entre o objeto reproduzido e a pintura; o idealismo privilegiava a reprodução da natureza enquanto força criativa (*natura naturans*), de modo que, conscientes de que esta raras vezes atinge a perfeição, os artistas eram instigados não a imitá-la, mas a superá-la, criando suas obras a partir do ideal e não do real, tal como defendia a mimesis aristotélica em sua origem.

Igualmente extraídos de princípios clássicos, também a proporcionalidade, a simetria, a regra e a medida conferiram a alguns pintores, escultores e arquitetos os caminhos para uma produção artística que, extremamente racionalizada, buscou através da ordem e matematização sua expressão e beleza máximas. Contudo, nem mesmo este ideal de ordenação pode ser considerado como hegemônico dentro de movimento cultural tão plural

como o Renascimento italiano. Ora, a partir da década de 1520, é possível encontrarmos manifestações artísticas de importantes escultores do período, como Michelangelo e Rafael Sanzio, que abdicavam da simetria e das regras ordenatórias em prol de uma arte mais graciosa e verdadeiramente natural, cuja beleza não era medida apenas pela forma física, a objetividade e a proporcionalidade, mas também e principalmente pela espiritualidade e a subjetividade, uma vez que para estes a beleza e graça eram impossíveis de serem definidas por meio regras exclusivamente racionais. Nesse sentido, também a expressividade se torna neste período importante ideal da criação artística, de modo que a expressão dos sentimentos e a demonstração das emoções, como a dor, o medo e a raiva, passam a ser utilizadas principalmente com o intuito de comover o espectador, lhe tocando a alma através do olhar sobre os movimentos e expressões dos corpos pintados e esculpidos pelos artistas³ (BURKE, 1999, p. 176-179).

A tentativa de construção de uma arte calcada no realismo e uma maior secularização das obras em relação à Idade Média não impediram que o individualismo, entendido também como estilo pessoal de cada artista, se tornasse uma das novidades marcantes na cultura do período. O estilo individual de alguns renascentistas e humanistas era não apenas evidente entre artistas contemporâneos, principalmente entre os pintores, como também muito incentivado por escritores do período, como os italianos Cenninno Cennini, Castiglione e o português Francisco de Holanda, que reforçavam a importância de cada autor encontrar seu próprio estilo, tanto na pintura e escultura quanto na literatura, onde o forte imperativo de imitação aos modelos clássicos nas letras, isto é, a emulação, não chegou a inibir a emergência de algumas discussões sobre o valor da autoexpressão e do estilo pessoal no século XVI (BURKE, 1999, p. 34).

Nessa lógica, a própria pluralidade do Renascimento enquanto movimento cultural não só italiano, mas ocidental, pode ser explicado também pela efervescência de individualidades que se expressaram nos mais diversos campos do conhecimento e das artes do período. Isso porque, embora o humanismo tenha se originado dos estudos da tradição clássica, alguns de seus mais importantes aspectos que influenciaram direta ou indiretamente a produção cultural e intelectual do Renascimento eram exclusivamente característicos desta época, sendo a compreensão e exaltação do homem, da sua dignidade e do lugar privilegiado que este ocupa no universo a principal delas. Soma-se às tendências originais da época também um forte

³ A defesa da expressividade, mais especificamente de seu poder de impacto sobre o espectador, como um dos mais importantes critérios de avaliação e apreciação artística pode ser encontrado também na crítica de Charles Perrault à abordagem classicista sobre as artes visuais no século XVII, como veremos no terceiro capítulo desse estudo.

ímpeto de expressão das sensações, opiniões, experiências e circunstâncias de sujeitos cada vez mais conscientes da unicidade de seus sentimentos e de si, movimento emergente da percepção do homem enquanto indivíduo destacado e independente de seu meio social, ainda que influenciado por este.

Ora, com o fortalecimento do Estado, uma grande liberdade municipal e a presença da Igreja circunscrita num contexto de abundante riqueza e cultura, a Itália renascentista tem pela primeira vez a oportunidade de romper com os entraves medievais ao individualismo, o nascimento do homem moderno e o culto da personalidade individual que finalmente tornará os sujeitos destacáveis da malha social que até então encobria suas singularidades. Assim, se na Idade Média

[...] o homem reconhecia-se a si próprio apenas como raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas do coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu dispersa-se ao vento; desperta ali uma contemplação e um tratamento *objetivo* do Estado e de todas as coisas deste mundo. Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o *subjetivo*: o homem torna-se um *indivíduo* espiritual e se reconhece como tal. [Grifos do autor] (BURCKHARDT, 2009, p. 145)

É, portanto, na organização das repúblicas despóticas italianas, que passam a regular a vida em comunidade de forma mais objetiva, que o senso de individualidade e racionalidade afloram, possibilitando o desenvolvimento consciente de personalidades singulares que serão representadas, sobretudo, através do conhecimento e das artes. Contudo, não demorou muito para que em outras partes da Europa a consciência e direito a individualidade despertasse seus questionamentos e desdobramentos também no campo religioso. Ora, foi defendendo o direito à interpretação individual da bíblia no início do século XVI que o monge agostiniano Martin Lutero deu origem a uma reforma tanto da fé quanto da filosofia.

1.3 Do altar ao palco: a individualidade em Lutero, Montaigne e Shakespeare

Ponto culminante de um longo processo de contestação das diretrizes da Igreja Católica que havia se iniciado nos últimos séculos do período medieval e fortalecido com a emergência do humanismo renascentista, a Reforma Protestante iniciada por Martin Lutero (1483-1546) em 1517, colocava em pauta a necessidade de uma reformulação e retorno do cristianismo à simplicidade e uma maior espiritualidade que pareciam ter sido deixadas de lado diante de questões meramente políticas e monetárias as quais a igreja agora se fixava.

Membro da ordem agostiniana, foi sobre as concepções religiosas de Santo Agostinho, mais especificamente de sua teoria de que todo indivíduo teria em si uma luz natural capaz de

fazê-lo entender e aceitar a revelação divina, que Lutero deu início ao primeiro grande momento de defesa da individualidade no período moderno. Ao se rebelar contra a autoridade de papas e concílios corruptos da Igreja Católica para defender a capacidade dos sujeitos de compreenderem e conectarem-se individualmente com Deus a partir das escrituras sagradas, Lutero demonstrou ser a consciência de cada indivíduo o único caminho possível para a salvação divina. Para o monge agostiniano, somente a verdadeira graça divina salvaria o homem da danação e esta não poderia ser comprada ou mesmo barganhada junto a Deus. Independentemente do saber adquirido ou da obediência às autoridades eclesiásticas, segundo Lutero, caberia agora aos cristãos salvarem a si mesmos através de sua fé, obediência e temor a Deus. Assim, segundo Marcondes,

[...] a Reforma aparece neste momento como representante da defesa da liberdade individual e da consciência como lugar de certeza, sendo o indivíduo capaz pela sua luz natural de chegar à verdade (em questões religiosas) e contestar a autoridade institucional e o saber tradicional, posições que generalizarão além do campo religioso e serão fundamentais no desenvolvimento do pensamento moderno, encontrando-se um século depois em seu mais importante representante, René Descartes (MARCONDES, 2007, p. 153).

De fato, ao defender sua “regra da fé”, a qual previa que bastava somente a fé para que um cristão compreendesse a mensagem dos textos sagrados e assim buscasse a concessão da graça e salvação divina, Lutero deu início a uma nova percepção dos sujeitos sobre si e suas relações com as coisas do mundo, chegando a influenciar todo o pensamento moderno, inclusive o cartesiano. No entanto, antes que fosse possível a Descartes sofrer as influências do monge alemão, foi o também filósofo francês Michel de Montaigne (1533-1592) quem ainda no século XVI se inspirou nas argumentações luteranas para construir parte de seu pensamento filosófico e político.

Se a proposta de uma reforma da Igreja Católica havia começado apenas na Alemanha no início do século com questionamentos de Lutero à conduta das autoridades eclesiásticas, na segunda metade do século suas ideias já haviam se espalhado e reverberado por grande parte da Europa. Denominados “huguenotes”, os partidários franceses da reforma haviam ganhado força política suficiente para dividir a França entre católicos e protestantes, suscitando até mesmo uma série de guerras civis durante o reinado de Carlos IX, na segunda metade do XVI. Defensor da tolerância religiosa entre ambos os lados em conflito, Montaigne declarava não haver argumentos racionais para a defesa de qualquer que fosse a religião em discussão. Fruto de um ceticismo recuperado da filosofia clássica, tal pensamento sustentava que todos os argumentos possíveis de serem discutidos poderiam ser facilmente rebatidos. Nessa lógica, não haveria motivos racionais para se defender determinada religião frente a

outra, muito menos para que tal tema se tornasse motivo de guerra, morte e destruição entre membros de um mesmo povo. Desse modo, o filósofo francês concluía que, não havendo argumentos verdadeiramente fortes em favor de determinada interpretação filosófica ou teológica de qualquer que fosse a religião, era a fé, e somente ela, quem deveria prevalecer, pois sendo uma experiência individual e subjetiva de cada sujeito, esta não precisaria de defesa racional ou mesmo argumentos a seu favor (MARCONDES, 2007, p. 161).

Considerado por Marcondes como ponto de partida para o subjetivismo e o individualismo que permeará toda obra filosófica do século XVII, o ceticismo que deu base ao pensamento político-religioso de Montaigne se tornou a primeira demonstração de que, diante de um mundo de incertezas, guerras e conflitos, era dentro de si mesmo que o homem moderno passara a buscar seu refúgio. Foi, de fato, isto que o Montaigne fez ao debruçar-se sobre sua vida pessoal buscando nela seu método filosófico pessoal, fundamentado, sobretudo, na exploração de si mesmo e de sua subjetividade. Ademais, em sua obra que consolidou o ensaio como gênero literário, o humanista alegava que

Eu me mostro por inteiro, como uma peça anatômica, cujas veias, músculos, tendões, divisamos em seus lugares ao primeiro golpe de vista, ao passo que a tosse indica apenas o que ocorre em certo ponto de nosso ser, a palidez e a pulsação o que se verifica em outro ponto, e tudo isso de modo duvidoso. *Não são apenas meus gestos que escrevo, sou eu mesmo, é a minha essência* [Grifos meus] (MONTAIGNE, 1972, p. 183).

Assim, em seus *Ensaaios*, publicados em 1580, o filósofo francês anunciava a seus leitores que seria ele mesmo a matéria de seu livro, apresentando o despertar de sua consciência individual e subjetiva como estilo de vida que intencionava, acima de tudo, o constante autoaperfeiçoamento através de um minucioso projeto de conhecer-se e pintar-se a si mesmo. Adequando forma ao conteúdo, foi na estrutura até então pouco explorada dos ensaios que o jurista encontrou o meio de investigar-se diante dos costumes, hábitos e moral que circundavam e constituíam tanto sua interioridade como sujeito singular quanto a própria condição humana. Ao associar uma linguagem simples e livre a um estilo divagante que demonstrava suas próprias flutuações interiores, o filósofo desnudou a subjetividade humana representando-a como sendo ela mesma uma determinação das inconstâncias dos pensamentos, ideias e sentimentos dos sujeitos.

Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas, não de sete em sete anos, como diz o povo que mudam as coisas, mas dia por dia, minuto por minuto. É, pois, no momento mesmo em que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também

minhas próprias ideias possivelmente já não seriam as mesmas. Observo e anoto os diversos incidentes que ocorrem dentro de mim e as concepções mais ou menos fugidias que minha imaginação engendra, as quais são por vezes contraditórias, ou porque tenha mudado eu, ou porque o objeto da observação apareça dentro de um quadro e de uma luz diferente. Daí acontecer-me, não raro, cair em contradição, embora, como diz Dêmades, não deixe de ser autêntico. Se minha alma pudesse fixar-se, eu não seria hesitante; falaria claramente, como um homem seguro de si. Mas ele não pára e se agita sempre à procura do caminho certo (MONTAIGNE 1972, p. 371-372).

Partindo do particular para o geral ao tomar como objeto de estudo a si próprio para tratar da condição humana como um todo, Montaigne reconhece na observação de seus movimentos internos a constante instabilidade, incoerência e ambivalência dos sujeitos enquanto indivíduos em eterno desenvolvimento. Princípio semelhante fora proposto por Heráclito de Éfeso, no século VI a.C., para quem um homem jamais se banharia num rio duas vezes, posto que nem às águas do rio e nem o homem seriam o mesmo. De fato, a inovação do pensamento do filósofo francês não estaria na percepção da inconstância humana, ou mesmo na proposta de autorreflexão que durante a Idade Média ganhou lugar nas *Confissões* de Santo Agostinho; antes encontra sua novidade literária e filosófica na inauguração do uso da autoinvestigação como forma de mapeamento e expressão da recém-descoberta individualidade e subjetividade, compreendendo a interioridade caleidoscópica de cada sujeito como o elemento que o torna único diante da imensidão humana.

Assim, a inconstância dos fluxos mentais, ou melhor, dos pensamentos, sentimentos e ideias, passa a ser compreendida pelo ensaísta como elementos inerentes à condição humana, mas que são sempre individuais e variáveis pois são diretamente influenciados também por elementos exteriores aos quais cada ser humano está sujeito, bem como por forças incontroláveis e inexplicáveis que se sobrepõem a sua razão. Em Montaigne, portanto, a consciência individualizada se autonomiza daquilo que antes fornecia a sua identidade, isto é, uma comunidade ou um coletivo, ao mesmo tempo em que apresenta a condição humana como não tendo nenhum outro traço comum a não ser a diversidade (LIMA, 2005, p. 38).

De fato, se ao ensaísta francês coube o estudo da condição humana por meio do conhecimento de si mesmo transformado em método filosófico, na literatura ficcional renascentista foi Willian Shakespeare (1564-1616) quem, influenciado por Montaigne, expressou a condição humana em sua forma mais vívida e complexa através do teatro inglês. A intensidade da literatura shakespeariana no que se refere à expressão do humano por meio de suas personagens ricamente elaboradas pode ser exemplificada pela fala de Harold Bloom (2000), que se dedicando ao estudo da obra do escritor inglês por mais de quinze anos chegou à conclusão de ser incapaz que ao longo de toda sua vida pudesse conhecer pessoas reais tão

profundamente quanto as personagens do autor inglês (BLOOM, 2000, p. 27). Afirmando, igualmente, que ninguém, antes ou depois de Shakespeare, conseguiu construir indivíduos tão diferenciados, complexos e múltiplos quanto o dramaturgo inglês, Bloom percebe na expressão da interioridade dos personagens shakespearianos – que tal como na filosofia de Montaigne se constituem como seres mutáveis a partir da reflexão sobre si mesmos – sua grande inovação no mundo das letras, uma vez que

Antes de Shakespeare, os personagens literários são, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres são representados, envelhecendo e morrendo, mas não se desenvolvem a partir de alterações interiores, e sim em decorrência de seu relacionamento com os deuses. Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto-recriarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho da individualização, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou tão bem o verdadeiro milagre de criar vozes, a um só tempo, tão distintas e tão internamente coerentes, para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados (BLOOM, 2000, p. 17).

Bloom atesta, portanto, que Shakespeare não apenas representou o humano como nenhum outro autor da Antiguidade até os dias atuais, como, efetivamente, *inventou* o humano através de sua obra, visto que antes dela o homem e a mulher eram representados, ou até mesmo pensados, em dimensões quase inexistentes. Ao dar à luz a personagens complexos ricamente caracterizados e abordar uma multiplicidade de temas que iam desde o cotidiano realista até o fantasioso sublime, Shakespeare concebeu heróis dotados de uma até então inédita capacidade de autorreflexão que inevitavelmente os conduziam à plena percepção e evolução de si mesmos. Apresentando o ser-humano em sua versão mais profunda por meio da expressão de sentimentos e questionamentos individuais, mas universais a qualquer homem ou mulher, fosse de seu tempo fosse da contemporaneidade, Shakespeare fez dos acontecimentos de suas peças apenas palcos nos quais seus heróis travavam conflitos internos que se constituíam como o verdadeiro cerne de suas histórias, tornando o caráter singular do herói a condição fundamental de seu próprio destino. Nessa lógica, não eram os acontecimentos do mundo ficcional que determinavam o desdobrar de suas tragédias, mas antes os movimentos e confluências de princípios morais e mentais de seus personagens que, constantemente reflexivos sobre si e suas comoções internas, teciam as urdiduras de enredos sempre dramáticos, movimentados e ricos em camadas. Assim, enquanto

Na tragédia antiga, o filosofar é, em geral, não-dramático, é sentença, abstraída dos acontecimentos e generalizada, desligada da personagem e do seu destino; nas peças de Shakespeare torna-se pessoal, brota imediatamente da situação atual de quem fala e permanece ligada à mesma; não é resultado da experiência adquirida através

dos acontecimentos, e tampouco uma resposta eficaz do diálogo versificado, mas é auto-observação dramática, que procura o lugar certo para a sua entrada, ou se desespera à sua descoberta (AUERBACH, 2005, p. 289).

Para além da profundidade filosófica que exprime a interioridade de seus personagens e, conseqüentemente, da condição humana a partir da ausculta e reflexão de suas vozes interiores em diálogos travados com eles mesmos em suas peças, foi também através de artifícios literários, como a oscilação de gêneros e estilos em uma mesma obra, que Shakespeare expressou a mutabilidade e inconstância do humano. Utilizando tal artifício, o autor misturou em seu teatro o sublime e o baixo, o trágico e o cômico, que se mesclavam tanto em sua linguagem poética quanto no interior dos próprios personagens. Interessante notar, como nos propõe Auerbach (2005), que as oscilações dos estilos em Shakespeare além de representarem a instabilidade de suas personagens enquanto seres humanos suscetíveis a flutuações, também se estabeleciam de acordo com a classe social de seus personagens, sendo seus heróis sempre reis, príncipes, generais e nobres, o que refletiria uma consciência da multiplicidade também das condições de vida então existente no mundo vivenciado pelo próprio autor e possivelmente presumíveis pela diversidade de seu público que se compunha por pessoas que iam desde a aristocracia até as camadas mais baixas da sociedade inglesa do século XVI (AUERBACH, 2005, p. 287-293).

Se, por um lado, podemos identificar na obra de Shakespeare a expressão mais forte da consciência do indivíduo que emerge com a filosofia humanista de valorização do homem durante o período renascentista e, com isso, considerá-lo como “inventor do humano” por suas criações poéticas que esboçam o nascimento da compreensão do ser humano tal como concebido na época moderna (BLOOM, 2000); por outro, é justamente na ruptura com a normatividade clássica então regente da produção artística e poética renascentista que podemos identificar a genialidade shakespeariana, esta definida pela originalidade que no século XIX tanto influenciará os pré-românticos alemães (SÜSSEKIND, 2008). Ora, foi esta inovação literária que fez do dramaturgo inglês o principal inimigo das rígidas regras de delimitação de gêneros, decoro e verossimilhança do Classicismo francês que, pautado na recuperação e fidelidade aos valores e fundamentos dos clássicos greco-romanos, teve como seu principal defensor e porta-voz o poeta e crítico literário burguês Nicolas Boileau-Despréaux.

1.4 O classicismo de Nicolas Boileau-Despréaux

Se na Itália a aproximação territorial com a herança clássica romana, tal como afirmou Burckhardt, possibilitou e impulsionou a arqueologia de textos remanescentes da cultura antiga – não só latina como também grega – que acendeu a centelha do sentimento de necessidade de renovação e desenvolvimento do homem enquanto indivíduo consciente de si; foi na França, em meio à construção do absolutismo como sistema político enraizado e centrado na figura de um único monarca soberano, que a recuperação dos clássicos da Antiguidade desempenhou sua maior e mais rigorosa influência sobre a produção artística durante os séculos XVI e XVII.

Isso porque, entre os franceses, assim como em grande parte da Europa, o Renascimento se iniciou no século XVI seguindo a então preponderante influência italiana, inclusive na literatura, onde gêneros como contos, traduções e memórias de estilo originalmente italiano passaram a inundar a cena literária francesa. Entretanto, com o fortalecimento do absolutismo de Luís XIII (1601- 1643), coordenado por seu primeiro ministro Cardeal de Richelieu, tal influência logo buscou ser superada por uma forte política de valorização das especificidades da cultura francesa, dando início, assim, a um importante e consciente processo de nacionalização da arte renascentista na França. Desse modo, no alvorecer do século XVII francês, ao mesmo tempo em que os letrados continuavam buscando na língua e literatura greco-latinas os parâmetros ideais para a ordenação e produção das artes do reino, também um grande esforço era empreendido para que a exemplaridade dos renascentistas italianos fosse superada e, enfim, o legado clássico pudesse ser apropriado conforme uma adaptação genuinamente nacional e francesa (AUERBACH, 1972, p. 190).

À François de Malherbe (1555–1623) coube o papel de primeiro representante deste espírito de ordenação da língua francesa para além da experiência italiana. Sob os desígnios da coroa e da autoridade da exemplaridade dos clássicos greco-latinos, o poeta instaurou ainda na primeira metade do século XVII a fixação e depuração da língua francesa e de sua literatura, estabelecendo regras para estruturas de versos, como números de sílabas e rimas, definindo censuras e gêneros literários que, segundo seu senso, mais se adequavam ao espírito das letras francesas de seu tempo. Condenando extravagâncias, neologismos, termos dialetais, populares e arcaicos, Malherbe acabou por preparar também a cisão entre a língua francesa considerada de domínio da minoria culta, de bom gosto e bom senso, composta por nobres e altos burgueses, e a língua popular, utilizada fora dos limites da corte. Assim Malherbe estruturou e deu início à centralização ditatorial da língua e da literatura francesa, decretando

de maneira autoritária o que era ou como era permitido dizer ou escrever na França de Luís XIII (AUERBACH, 1972, p. 191).

Ao se impor contra o espírito do século XVI italiano para criar uma interpretação, apropriação e adaptação genuinamente francesa de autores e obras gregas e latinas da Antiguidade a fim de torná-los preceitos modelares aos quais os literatos franceses não apenas deveriam se inspirar, mas também imitar ao seguir suas regras agora impostas, François de Malherbe fundamentou uma verdadeira disciplina estética que regeu as produções intelectuais, literárias e artísticas na França do século XVI ao XVIII através daquela que ficou amplamente conhecida como a expressão mais rígida do Classicismo enquanto movimento cultural embasado por um racionalismo filosófico decorrente da recuperação e reinterpretções da *Poética* de Aristóteles durante o Renascimento.

No entanto, Malherbe não foi o único a contribuir para a estruturação e manutenção das regras de produção cultural classicista na França moderna. Com o início do reinado autônomo de Luís XIV, em 1661, ascende-se novamente a necessidade de requinte da língua francesa, agora a ser empreendida por Nicolas Boileau-Despréaux. Enquanto profundo conhecedor da literatura francesa e clássica, o poeta burguês havia se destacado na corte do Rei Sol como um de seus principais críticos literários, cujo gosto apurado, seguro e bastante culto, fruto de sua intensa admiração e dedicado estudo da poesia antiga, o haviam conduzido às altas posições na corte, dentre elas a de historiador do rei e ordenador das letras do reino. Tal como havia feito seu predecessor Malherbe, Boileau buscou reforçar e definir novas regras para a produção literária na corte francesa. Para tanto, não limitou seus preceitos à linguagem ou aos versos, insistiu na diferença de gêneros na poesia e, sobretudo, na diferença e separação total de tudo quanto fosse trágico do realismo da vida cotidiana, conforme ficou estabelecido em seu tratado *Arte Poética*, de 1674, no qual se dedicou a refletir sobre as grandes obras-primas da literatura antiga e francesa a fim de definir e reforçar preceitos que continuassem guiando, no caminho da razão e da verdade, a produção literária da França de seu século.

Escrita em versos e dividida em quatro cantos principais, sendo o primeiro dedicado ao estudo dos princípios norteadores de um bom poeta em seu sentido mais clássico, o segundo e o terceiro a elucidação da diferenciação e atribuições dos gêneros literários de maior destaque do período e o quarto a retomada dos principais temas então debatidos, a obra de Boileau buscou defender, acima de tudo, a arte literária francesa como imitação da natureza e, portanto, a verdade e a razão como ideais máximos e inquestionáveis de qualquer autor. A preocupação do crítico literário com uma poesia francesa aos moldes clássico,

fortemente racional e sóbria, fica expressa logo em seu primeiro canto, onde afirma que todo poeta deve sentir uma inspiração autêntica e natural, porém, jamais abdicar do bom senso como principal guia da escrita poética.

Qualquer que seja o assunto que tratemos, ou divertido ou sublime, que o bom senso concorde sempre com a rima: parece que ambos se odeiam inutilmente. A rima é uma escrava e deve apenas obedecer. Quando, desde o início, nos esforçamos por bem procurar a rima, o espírito facilmente se habitua a encontrá-la: ela se curva, sem dificuldade, ao jugo da razão e, longe de perturbá-la, serve-a e, com isso, a enriquece. Mas quando é negligenciada, ela se torna rebelde; e, para alcançá-la, o sentido corre em seu encaixo. Portanto, *ame a razão: que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas da razão*. [Grifos meus] (BOILEAU, 1979, p. 16)

Para Boileau, era justamente a ausência de bom senso que tornava os poetas obcecados pelo que chamou de “abundância estéril” e “pormenor inútil”, como os excessos literários, a prolixidade e a “baixeza” do estilo burlesco, que segundo ele eram utilizados apenas por farsistas para desvirtuar o homem do caminho da razão. A principal referência do crítico para o incentivo de uma escrita poética sóbria e racional fica evidente ainda em seu canto I, quando volta-se para o elogio passional de seu antecessor na ordenação da língua e literatura francesa, François de Malherbe. Segundo o autor, “este foi o primeiro que, na França, fez sentir nos versos uma cadência justa, ensinou o poder de uma palavra posta em seu devido lugar, e reduziu a musa às regras do dever”, afirmando que suas reparações realizadas no início do século ainda eram fielmente seguidas pelos autores de seu tempo dada a excelência de seu trabalho (BOILEAU, 1979, p. 17).

Enquanto princípio básico de uma boa produção poética, segundo Boileau, o bom senso, assim como a vocação e inspiração autêntica, voltam a ser temas de discussão também no canto final de sua obra. Ao tratar primeiro da necessidade de um escritor ter ciência da existência ou não de sua vocação para a poesia, Boileau inicia seu canto IV utilizando o exemplo de um péssimo médico florentino que após ser responsável por diversas mortes, compreende que sua verdadeira aptidão se dirigia à arquitetura, se tornando então um bom arquiteto. Para Célia Berrettini, tradutora e autora das notas da edição brasileira de *Arte Poética*, ao citar tal caso, Boileau não estava se referindo a um italiano ou mesmo à um médico de verdade, mas à Claude Perrault, com quem já havia protagonizado algumas desavenças e que, embora tenha atuado como médico por um tempo, logo descobriu-se atraído pela arquitetura, ramo no qual atingiu maior reconhecimento ao tornar-se autor de obras consagradas, como as colunatas do Louvre e outros edifícios da França de Luís XIV (BOILEAU, 1979, p. 65-73).

Insistindo na defesa do bom senso como bússola que deveria nortear o poeta, sua produção e a consciência de sua aptidão, Nicolas Boileau alertava para os riscos que a inveja e os elogios de bajuladores poderiam causar aos escritores. Segundo ele, um literato deveria sempre privilegiar e estar aberto às críticas, porém, apenas dos verdadeiros sábios, “cujo o lápis seguro vá antes de mais nada procurar a passagem que é julgada fraca e que se pretende manter oculta”, pois é também através da crítica, sempre sólida e salutar, que o poeta consegue manter-se fiel no caminho da razão, indissociável da natureza, da beleza e da virtude (BOILEAU, 1979, p. 67). De fato, assim como a razão, também a virtude deveria ser, de acordo com o crítico, objeto de amor e alimento para a alma dos bons poetas, uma vez que “um autor virtuoso, com seus versos inocentes, não corrompe o coração, excitando os sentidos”, mesmo que seja o amor o objeto de seus versos (BOILEAU, 1979, p. 68).

Não somente o amor como também o dinheiro é entendido pelo autor como possível desvirtuador do poeta enquanto porta-voz da verdade. Adaptando o pensamento ciceroniano de que a origem da civilização estaria na oratória, Boileau afirma que a poesia não pode, de modo algum, ser mercenária, pois enquanto expressão da razão esta seria a verdadeira mãe da civilização e assim deveria permanecer.

Antes que a razão, através da voz, tivesse instruído os homens e lhes ensinado leis, todos seguiam a natureza grosseira e, dispersos nos bosques, corriam à procura de comida: a força fazia as vezes de direito e de equidade; o crime era impunemente cometido. Mas enfim a habilidade harmoniosa da arte poética suavizou a rudeza desses costumes selvagens, reuniu os homens esparsos nas florestas, encerrou as cidades com muros e muralhas, amedrontou a audácia criminoso com a visão do suplício e colocou a fraca inocência sob o apoio das leis (BOILEAU, 1979, p. 69).

Para o crítico francês, apenas a glória e o reconhecimento deveriam bastar como pagamento aos verdadeiros poetas. Ademais, assim como os deuses prometiam a seus guerreiros somente um nome para honrar e os louros para consagrar, também apenas um nome e os louros da glória Apolo, o deus da poesia e da verdade, poderia oferecer a seus filhos, que na França, graças à regência de uma “sábia previdência de um príncipe ilustrado” e de “seus favores e benefícios”, nada tinham a temer, muito menos a fome (BOILEAU, 1979, p. 70).

Apesar de sua reconhecida devoção pelos autores clássicos, em seu tratado poético o adversário de Charles Perrault na querela francesa privilegiou também a citação de escritores franceses de seu tempo, o que reforça a noção de que em *Arte Poética* Boileau buscou refletir não apenas sobre a literatura conforme os códigos regimentares da literatura clássica, mas também sobre as obras de renomados escritores conterrâneos e contemporâneos que já haviam se consolidado como tais, a exemplo de Molière e seu amigo Racine, diversas vezes citados

direta ou indiretamente pelo autor. É evidente, contudo, que sua obra mais célebre permanece, desde seu título até as mais sutis expressões de seu pensamento, fortemente embasadas nas obras de autores clássicos romanos, como Virgílio, Cícero e Horácio, sendo este último de quem tira a inspiração tanto para o título de sua obra quanto para as diversas afirmações que a compõe⁴. Entretanto, é da tendência filosófica e literária grega, que desde o século XVI havia se tornado pilar do classicismo na Europa e da imitação dos antigos na França, de quem Boileau permanece mais próximo na elaboração de seu pensamento. Mais especificamente, é em Aristóteles que o autor parece encontrar a inspiração para a escrita de seu tratado ao seguir os passos do filósofo grego que, no século V a.C., apresentou através de *Poética* a doutrina antiga por meio de um programa completo da descrição estrutural dos textos literários de seu tempo, sublinhando seus esquemas comunicativos que causariam, inclusive, determinadas implicações emocionais e estéticas nos leitores. Nesse sentido, deriva também do filósofo grego o mais importante dos princípios normativos da tragédia classicista que permeia a obra de Boileau, isto é, a regra das três unidades – tempo, lugar e ação – que definia que toda peça deveria se reger em torno de apenas um lugar, um momento e um único fato, a fim de manter-se, assim, fiel a verossimilhança (BOILEAU, 1979, p. 42) De acordo com Erich Auerbach (2012), tal argumento

[...] assinalava um novo modo de pensar que julgava inverossímeis e dignas de objeção as mudanças de cena, uma vez que o palco era exíguo e sempre o mesmo, bem como a extensão do tempo, em vista da brevidade do espetáculo. Essa noção de *vraisemblance* é típica de uma sociedade culta. Combina o racionalismo arrogante que se recusa a ser apanhado pela ilusão com o desprezo pelo *indocte et stupide vulgaire*, cujo desejo é cair nas malhas da ilusão. A terceira unidade, a unidade racional da ação, contém um problema mais fundamental. Não havia necessidade de pensá-la em relação ao drama medieval, pois essa unidade já estava nele implícita. A unidade estava encarnada na história do mundo e da salvação, desde Adão até Jesus e o Juízo Final. Estava sempre presente no espírito do espectador e, acima de tudo, lhe era sempre comunicada pela organização do palco (AUERBACH, 2012, p. 243).

Embasando-se, portanto, nas referências clássicas resgatadas pelos humanistas durante os séculos XV e XVI, em seu tratado literário Nicolas Boileau parece sintetizar e harmonizar duas tradições poéticas distintas: a romana horaciana, sob a qual a arte é concebida a partir de um didatismo doutrinário, e a grega aristotélica, em que a arte permanece fortemente associada ao princípio mimético de caráter reproduzidor da realidade. Nessa via, a obra de Boileau acaba por ser tornar exemplo daquilo que Antonio García Berrio e Teresa Hernández

⁴ Em nota, Célia Berrettini nos recorda que pertence a Horácio, em sua *Arte Poética* do século XIX a.C., as frases “O fundamento e a fonte da arte de escrever bem é a razão”, a qual Boileau se apropria e exagera ao afirmar que ao poeta somente a razão basta para uma boa obra, e “Para ganhar todos os sufrágios, mescla o útil ao agradável, fascinando e instruindo o leitor”, de ideia igualmente apropriada pelo autor ao concluir que para ser admirada, um obra deveria saber unir de forma sábia o sólido ao útil e ao agradável (BOILEAU, 1979, p. 24 e 74).

Fernández (1999) denominaram como “processo de aristotelização” da poética a partir do século XVI, em que as concepções do filósofo grego foram adicionadas e naturalizadas às ideias de Horácio e dos tratadistas de retórica, originando assim um movimento estético literário especificamente moderno⁵ (BERRIO; FERNÁNDEZ, 1999, p. 23).

Mais que isso, é em Aristóteles que encontramos a origem filosófica de noções basilares que sustentam a obra de Boileau e o movimento cultural nacional por ele defendido. Ora, se em Platão a razão é compreendida como um conhecimento metafísico autêntico e verificado que ultrapassa as aparências e descortina as essências; em Aristóteles, a razão é entendida enquanto prática e ação que mede, através da prudência e sabedoria, o equilíbrio do mundo e seus produtos, promovendo o distanciamento dos excessos e dos vícios (FELÍCIO, 1999, p. 20). Nessa lógica, a paixão pela razão e pela virtude, considerada por Boileau como princípio básico para o exercício do fazer poético, desdobra-se essencialmente de uma concepção filosófica clássica da razão que, por conseguinte, reflete a medida da própria filosofia do Classicismo francês do século XVII.

1.5 *Rien n'est beau que le vrai: verdade e beleza no Classicismo francês*

A fim de compreendermos mais a fundo as implicações da filosofia clássica – brevemente apresentada no primeiro tópico deste capítulo – no Classicismo da França do século XVII, cabe empreendermos antes uma breve definição desses dois conceitos aqui amplamente utilizados e que poderão se entrelaçar de forma mais frequente deste item em diante. Sendo assim, conforme nos lembra Géssica Guimarães (2012), a construção semântica de todo conceito realiza-se no processo histórico que confere a ele uma relação de via indireta entre significante e significado (GUIMARÃES, 2012, p. 25). Nessa via, ainda que um conceito tenha se desenvolvido a partir do outro, *clássico* e *Classicismo* podem apontar não apenas para dois distintos processos históricos, como também para duas distintas concepções filosóficas e temporais.

Isso porque, segundo Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg (1999, p. 373), o termo *clássico* passou por importantes transformações ao longo dos séculos até atingir a semântica moderna

⁵ Como bem aponta Géssica Goes Guimarães Gaio (2012), o Classicismo, que aqui será melhor apresentado no tópico a seguir, tanto não se pretendeu como cópia fiel da cultura clássica quanto não poderia assim o ser. Uma vez que a reflexão classicista se encontrava fortemente permeada por prerrogativas modernas, sendo seu racionalismo e universalismo radicais frutos justamente de questionamentos e demandas de uma época que “vivenciou grandes transformações e que precisava ancorar-se ao mundo”, não era de se estranhar que também no campo das artes à concepções estético-filosóficas de latinos fossem adicionadas também acepções gregas que os possibilitassem encontrar na natureza e na vida social uma razão imutável “para dotar de sentido um mundo que se encontrava em constante reconstrução.” (GAIO, 2012, p. 29).

na qual pode designar tanto uma obra ou autor de referência atemporal no campo ético, estético ou didático, quanto determinado período histórico em que a literatura, as artes e a cultura de uma nação ou civilização alcançaram alto grau de florescimento ou apogeu. É seguindo tal lógica que podemos compreender como clássico não somente o período, o pensamento e a produção artística da Antiguidade greco-latina, berço da civilização e cultura ocidentais, mas também, conforme defende Aguinaldo José Gonçalves (1999, , p. 116), o período histórico que abrange os séculos seguintes à expansão e desdobramento do Renascimento na Europa, isto é, os séculos XVI, XVII e XVIII, que correspondem, genericamente, a própria Renascença, ao Barroco e ao Neoclassicismo. Contudo, a fim de evitarmos ambiguidades, ao longo deste estudo classificaremos como clássico apenas o período e legado cultural correspondente à Antiguidade greco-latina.

De todo modo, os séculos considerados por Gonçalves como o período clássico da Idade Moderna, tal como a Antiguidade, de fato, constituíram-se como alguns dos mais prósperos em todos os campos do conhecimento e das artes humanas. Guiado, inicialmente, por uma doutrina humanística comum que emerge justamente da recuperação e retomada dos valores aos quais a produção intelectual e artística antiga estivera subordinada, os movimentos culturais característicos destes três séculos destacaram-se na Europa, ao mesmo tempo, por certa normatividade e efervescente heterogeneidade. Ademais, se por um lado, a apropriação e conservação das diretrizes estético-literárias de antigos – principalmente as que provinham da *Poética* aristotélica – estabeleceram preceitos modelares aos quais artistas e literatos permaneceram fiéis por quase três séculos; por outro, a adoção sempre reinterpretada e rearticulada de uma mesma concepção estética por diferentes séculos, regiões e atmosferas históricas conferiu a cada apropriação novas cores e formas específicas de ver e reproduzir o mundo.

É nesse contexto que o *Classicismo* se consolida como conceito estilístico igualmente heterogêneo, constituído por um conjunto de procedimentos estéticos embasados em princípios do legado cultural greco-latino e num forte racionalismo filosófico, que durante os séculos XVI e XVII determinaram uma série de produções artísticas-literárias que, apesar de seguirem uma mesma matriz referencial, diferenciavam-se por determinações históricas, políticas e sociais que lhes conferiam feições específicas a partir de suas variáveis. Entende-se, assim, como *Classicismo* a tendência e movimento estético e literário que, sobretudo na França de Malherbe e Boileau, fixou um complexo de normas que exerceu influência direta em todos os gêneros e formas de manifestação artística no período compreendido como

clássico por Aguinaldo Gonçalves (1999, p. 117). Alicerçado, portanto, em concepções artísticas e filosóficas de antigos aqui já apresentadas,

[...] o classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. É o domínio do diurno. Avesso ao elemento noturno, o classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos da razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo (ROSENFELD; GUINSBURG, 1999, p. 373).

Podemos concluir, assim, que ao dedicar-se à escrita do tratado poético de seu próprio tempo e lugar, Nicolas Boileau deu seguimento à herança de Malherbe delineando e reforçando um estilo estético-literário tipicamente classicista, calcado na razão, na verossimilhança, na ordenação, no decoro e na simplicidade harmônica; porém, também autenticamente francês, tanto pela superação da experiência italiana a partir de uma apropriação nacional dos clássicos quanto pela rigidez singular de sua implementação. Dessa maneira, a obra do crítico antes analisada, bem como as palavras de Rosenfeld e Guinsburg acima citadas, nos evidenciam que, embora tenha se configurado com maior austeridade na literatura, o Classicismo francês ancorou-se, antes e sobretudo, em uma sólida base filosófica de origem clássica, cuja compreensão do mundo era dada pela noção de universalidade das ideias, de modo que a verdade, o bem e o belo eram entendidos como essências em si, dotadas de sentido próprio, que independiam do intelecto ou sensibilidade humana para assim serem definidos (FELÍCIO, 1999, p. 21). Logo, a partir da razão clássica, defendia-se que

[...] bastaria ao homem decodificar as leis gerais que regem sua existência para conhecer – através da filosofia – e recriar o mundo – por meio da arte mimética. Dito de outra forma, a razão clássica atribuía valores imanescentes à ideia de verdade e beleza, sua certeza de que o mundo era dotado de racionalidade não deixava muitas brechas para o desvio de cálculo ou, de maneira mais radical, para a relativização dos pontos de vista. E se a natureza era cognoscível porque era regida por leis universais, a arte como “imitação” da natureza só poderia encontrar a sua verdade se também se expressasse através de leis capazes de tornar a beleza um atributo universal (GUIMARÃES, 2012, p. 26).

Tal era o pensamento norteador do Classicismo à francesa, que conciliava em seu âmago concepções platônico-aristotélica com o moderno dedutivismo cartesiano que contribuiu igualmente para a consolidação do racionalismo e da universalidade no século XVII, não apenas na filosofia, mas também na ciência, política, religião e artes de todo o período. Fundamentado nos critérios clássicos de ordenação, unidade e universalidade, tal pensamento concebia que se a ordem era a característica basilar constitutiva da natureza criada por Deus,

esta mesma ordem deveria ser objeto de busca de todas as áreas do conhecimento humano, inclusive das artes que deveriam refletir, por meio do imitativo mimético, a harmonia das leis que ordenam o mundo natural. Assim, se na filosofia e na ciência classicistas prevaleceu a crença de que o conhecimento só poderia ser alcançado mediante a ordenação do raciocínio e decodificação das leis naturais por meio da leitura matemática dos fenômenos; nas artes era o conjunto de preceitos modelares composto por princípios ordenatórios, como a objetividade, o equilíbrio, a harmonia e a ponderação, que garantiriam a apresentação de um belo que poderia ser universalmente experimentado (GUIMARÃES, 2012, p. 30; SILVA, 1999). Não era de se estranhar, portanto, que o poeta enquanto artista fosse considerado entre os classicistas franceses como mero mediador entre o real e a obra que, por seu turno, deveria falar e expressar por si mesma a tríade universal do belo, bom e verdadeiro que transcenderia o indivíduo.

Assim, permanece sendo de Boileau, mais especificamente de seu poema *Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable* (1675), a expressão máxima deste pensamento no século XVII.

Nada é belo, senão a verdade: somente a verdade é amável;
 Ela deve em tudo reinar, até mesmo na fábula:
 De toda a astuta falsidade da ficção
 Apenas a verdade tende a fazer os olhos brilharem.
 Sabes porque meus versos são lidos nas províncias,
 São procurados pelo povo e admitidos pelos príncipes?
 Não porque seus sons, agradáveis, numerosos,
 Sejam sempre ao ouvido igualmente ditosos,
 Sem que jamais perturbe o sentido a medida,
 Ou saia uma palavra por vezes da censura:
 Mas é neles a verdade, vencedora da mentira,
 Que em toda parte mostra-se aos olhos e captura o coração;
 Que o bem e o mal são ali valorizados;
 Que jamais um canalha neles manteve um posto de augusto;
 E esse meu coração, sempre dirigindo minha mente,
 Não diz nada aos leitores que ela mesma não diria.
 Meus pensamentos em todo lugar são oferecidos e expostos,
 E meus versos, bem ou mal, sempre diz alguma coisa...⁶
 (BOILEAU, 1772, p. 232-233).

⁶ Tradução Livre. Original em francês: “*Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable; / Il doit régner par tout, et même dans la fable: / De toute fiction l'adroit fausseté / Ne tend qu'à faire aux yeux briller la Vérité. / Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les provinces, / Sont recherchés du peuple, et reçus chez les princes? / Ce n'est pas que leurs sons, agréables, nombreux, / Soient toujours à l'oreille également heureux; / Qu'un plus d'un lieu le sens ne gêne la mesure, / Et qu'un mot quelque fois n'y brave la césure: / Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur, / Partout se montre aux yeux, et va saisir le coeur; / Que le bien et le mal y sont prisés au juste; / Que jamais un fauquin n'y tint un rang auguste; / Et que mon coeur, toujours conduisant mon esprit, / Ne dit rien aux lecteurs, qu'à soi-même il n'ait dit. / Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose; / Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.*”.

Originalmente presente em uma epístola endereçada ao então secretário de Estado de Luís XIV, filho de seu ministro Jean-Baptiste Colbert, o poema de Boileau se torna uma extensão de seu pensamento apresentado em *Arte Poética*. Se antes havia declarado a razão como meio e fim invioláveis do fazer poético, agora o classicista ia além ao reforçar que, não apenas a razão deveria ser o pilar da poesia, como a verdade, e somente ela, seria capaz de denotar beleza aos versos de um poeta. Ainda que alguns componentes essenciais de um poema, como a métrica, o ritmo e a organização de versos, sejam sutilmente apontadas como elementos que denotam suavidade e qualidade a uma obra agradável aos ouvidos de todas as classes, para o autor, apenas a verdade, filha da razão e inimiga de toda ilusão, consegue ser, ao mesmo tempo, fruto de inspiração para o poeta e objeto de admiração dos leitores. Contrário a qualquer tipo de mentira representada pelo ficcional, até mesmo aquela que compõe as fábulas, o classicista usa a si mesmo como medida e exemplo para uma poesia que não se deixe seduzir pelo coração, pois nada dele sairia em direção a pena e ao papel sem que sua mente racional aprovasse.

Desse modo, Boileau acaba por ilustrar o pensamento de Franklin Leopoldo e Silva (1999), para quem a identificação entre verdade e beleza no Classicismo desdobrou-se de certa equivalência entre gosto e teoria. Para o autor, isso ocorreu pois, enquanto na filosofia platônico-aristotélica o belo era compreendido como essência em si que poderia ser acessada e apreendida no mundo sensível através das formas, no Classicismo, como já explicitado, a beleza só poderia ser alcançada por meio de regras universais sem as quais entendia-se que tanto o belo quanto o verdadeiro jamais seriam alcançados. Entretanto, ainda segundo Silva, a crença de que tal beleza só poderia ser acessada através de preceitos que denotariam às formas a medida de um belo universal não anulou o emprego também da sensibilidade na apreciação e produção das artes. Isso porque, se as regras da razão, que na poesia atuavam sob suas formas e seu conteúdo, conferiam ao belo uma unidade e universalidade tornando-o identificável por todos em todas as classes; por outro lado, compreendia-se que era exatamente a instituição de um regimento artístico-literário comum que garantiria a apreciação de determinada obra entre classes e indivíduos de gostos tão distintos (SILVA, 1999, p. 112).

De fato, ainda que a racionalidade exacerbada da estética classicista tenha condicionado a produção e apreciação artística à normas universalizantes, a consciência da existência da individualidade e até da interioridade dos sujeitos não pudera mais ser negada. Nesse sentido, o que Franklin Leopoldo e Silva compreende como correspondência entre gosto e teoria, ou melhor, entre subjetividade e racionalidade, foi posto em prática por poeta e

pintores, do período, de forma muito mais conflitante do que equivalente. Afinal, como reforça Aguinaldo Gonçalves, “não há lugar no classicismo para as evasões subjetivas, para as minudências dos conflitos psicológicos e muito menos para as opiniões pessoais que possam sair do teor universalizante que rege o espírito da época.” (GONÇALVEZ, 1999, p. 112).

É, portanto, deste conflito entre o racional e o subjetivo na produção e apreciação das artes na França seiscentista que podemos ver emergir na segunda metade do século uma contenda intelectual, cultural e política que efetivamente pôs em debate a possibilidade e necessidade de uma verdadeira paridade entre gosto e teoria no período. Protagonizada, de um lado, por Boileau e, de outro, por Charles Perrault, aquela que ficou conhecida como “querela dos Antigos e dos Modernos” promoveu não só na corte de Luís XIV, mas em toda cena literária francesa as primeiras críticas que, no século XVIII, culminariam na superação do Classicismo e no nascer de novos movimentos culturais e estéticos baseados não somente na teoria, mas também e principalmente no gosto.

2 POLÍTICA, CULTURA E TEMPO HISTÓRICO: UMA QUERELA MULTIFORME SOB OS RAIOS DO REI SOL

2.1 O século de Luís XIV

Luís XIV subiu ao trono em 1643, com apenas quatro anos de idade. A morte de seu pai, o então rei Luís XIII, fez do príncipe não só um dos herdeiros mais jovens a ascender ao poder na França, mas também o detentor do título de reinado mais extenso da história das monarquias europeias ao ocupar o trono por longos 72 anos. Sua pouca idade para governar no momento de sua coroação fez com que, por quase vinte anos, as diretrizes do Estado francês ficassem sob a guarda de sua mãe, a rainha regente Ana da Áustria, e de seu padrinho e mentor Cardeal Jules Mazarino (1602-1661). Somente com a morte do ministro, em 1661, Luís XIV, então com 23 anos, finalmente assume o governo da França e de seus súditos.

Diferente do que havia feito seu pai, acompanhado de perto pelo poderoso Cardeal de Richelieu, e sua mãe, auxiliada por Mazarino, o jovem rei optou por governar individualmente, sem a designação de um primeiro ministro. Sua decisão por um reinado autônomo, contudo, não o privou de buscar em Jean-Baptiste Colbert a figura de um braço direito e conselheiro para assuntos pessoais e políticos. Designado para o Conselho de Estado e, posteriormente, para o cargo de Superintendente das Edificações Reais, Colbert deu início a ininterrupta construção da imagem pública de Luís XIV enquanto soberano destinado pelos deuses a reger os destinos da França e de seu povo.

Foi a partir de então que a busca pela criação do *mítico* Rei Sol inaugurou um período de opulência também na cultura do reino, onde a institucionalização do mecenato selou um vantajoso e bem-sucedido casamento entre arte e poder, tanto para o monarca, tomado agora como protetor das artes, quanto para os artistas e literatos sob seu amparo social e financeiro. Comum desde a Antiguidade, após um período de declínio na Idade Média, a prática do mecenato ganhou força novamente no Renascimento italiano, quando grandes famílias buscaram no incentivo financeiro às artes a projeção política e social almejada. Adotado também por reis no século XVI, ao possibilitar a transmissão dos valores sociais e políticos desejados por meio das artes, o mecenato tornou-se um eficaz meio de educação e consolidação de uma nova ordem absolutista personificada na figura do monarca.

Decerto, estudos não faltam sobre o papel do mecenato no fortalecimento do absolutismo francês por meio da construção da imagem de Luís XIV como soberano que tinha em sua corte o reflexo do cosmo, onde seus súditos, tais como os planetas na teoria

heliocêntrica desenvolvida por Copérnico no século anterior, moviam-se em torno e em função de seu sol. Contudo, como nos chama atenção Peter Burke (2009), a “fabricação de Luís XIV”, modo como o autor denominou o processo de construção simbólica da autoridade do rei francês através do patrocínio das artes, muitas vezes destinadas à sua própria retratação, frequentemente conduz os historiadores a duas interpretações simplistas acerca desta prática no período: uma considerada cínica, pois a compreende como fruto do narcisismo e vaidade do monarca, ou mesmo da bajulação de cortesãos que viam na subserviência ao rei o caminho para privilégios e prestígio; e outra considerada como inocente, visto que toma a construção da imagem pública de Luís XIV por meio das artes e outros rituais como resultado das necessidades psicológicas de criar, para súditos passivos e ingênuos, um símbolo de centralidade do poder (BURKE, 2009, p. 23).

Optando por um viés antropológico, o historiador inglês concebe a corte de Luís XIV como um palco de teatro sobre o qual um sistema se movia não apenas pela força motriz da bajulação ou da tentativa de persuasão de súditos através da imagem de um rei mítico inexistente. Para o autor, era possível que para além das necessidades que regiam a construção de sua imagem pública, o próprio monarca, sua corte e seus súditos acreditassem em sua imagem idealizada, ou mesmo em seu poder de cura e benção distribuído à privilegiados por meio de um simples toque (BURKE, 2009, p. 24).

De todo modo, o processo de autoafirmação de Luís XIV desencadeado após a morte de Mazarino e coordenado por Colbert fez do século XVII um dos mais fecundos para as artes na França moderna, visto que não faltaram meios pelos quais o rei pudesse ter sua imagem inflada e propagandeada. Seu rosto estampou, ao longo de seu reinado, não apenas pinturas de grandes artistas do período, como dos franceses Hyancithe Rigaud e Charles Le Brun e do suíço Joseph Werner, mas também inúmeras xilogravuras, moedas, tapeçarias, esculturas e bustos, como o projetado pelo italiano Gianlorenzo Bernini, protegido de diversos papas italianos e desafeto de Colbert, para quem a obra do escultor não retratava com fidelidade a verdadeira beleza do rei.

Segundo Burke, entretanto, a função da imagem na fabricação da figura pública de Luís XIV não tinha como objetivo principal fornecer uma cópia exata dos traços e movimentos do monarca. Para o autor, assim como em outras artes, as pinturas e esculturas do rei tinham como finalidade, sobretudo, a celebração e apresentação de sua grandeza a seus súditos (BURKE, 2009, p. 31). Louis Marin (2009), por sua vez, entende a produção artística em torno de Luís XIV no século XVII a partir de uma relação mais profunda entre representações e instituições de poder. Compreendendo a representação como substituição e

intensificação de um sujeito ou objeto ausente, Marin afirma que um dos efeitos almejados por um dispositivo representado, como a exemplo das pinturas de Luís XIV, é justamente o de exercer um poder de instituição, autorização e legitimação daquilo que ela representa, mas também da própria representação. Sendo, portanto, também a exibição de um título de direito, para além de substituir e intensificar alguém, a representação seria igualmente parte constituinte do sujeito representado ao reforçar também nele o poder que sua representação visa intensificar. Desse modo, o autor sintetiza que

O retrato do rei que o rei contempla oferece a ele o ícone do monarca absoluto que ele deseja ser, a ponto de se reconhecer e identificar-se por ele e nele no mesmo momento em que o referente do retrato está ausente. O rei só é verdadeiramente rei, isto é, monarca, em imagens. Estas são sua *presença real*: uma crença na eficácia e operabilidade de *seus* signos icônicos é obrigatória, porque, do contrário, o monarca se esvazia de toda a sua substância por falta de transubstanciação e nada resta senão o simulacro; mas, inversamente, porque *seus* signos são a *realidade* régia, o ser e a substância do príncipe, os próprios signos exigem necessariamente essa crença; sua falta é, por sua vez, heresia e sacrilégio, erro e crime.⁷ [Grifos do autor] (MARIN, 2009, p. 139)

A produção visual em torno de Luís XIV durante seu extenso reinado, assim, supriu duas importantes demandas de seu processo de autoafirmação: a de mantê-lo como patrono e entusiasta das artes por meio do incentivo e financiamento de grandes pintores e escultores do período, fossem franceses ou estrangeiros; e, principalmente, a de constituir e consolidar seu poder absoluto, não somente entre seus súditos, mas também para si próprio, que encontrava em suas representações a substância de sua soberania.

A importância das representações no absolutismo de Luís XIV fica evidente também no estudo Jürgen Habermas (2014, p. 108) sobre as mudanças na esfera pública desde a Antiguidade até o período moderno, posto que, para o autor, foi justamente na corte do monarca francês que uma “esfera pública representativa” atingiu seu estágio final. Para o filósofo e sociólogo alemão, a origem deste tipo de esfera pública estaria ainda no período medieval, quando os atributos da dominação principesca eram representados de forma pública no senhor feudal que se tornava figura de submissão à um poder “mais elevado”. Ao perder a força de dominação sob a qual se alicerçava e que representava, o nobre da terra deu lugar à realeza e sua corte como nova sede de tal esfera pública que se constituía não como uma

⁷ Tradução livre. Original em espanhol: “*El retrato del rey que el rey contempla le ofrece el icono del monarca absoluto que él desea ser, al extremo de reconocerse e identificarse por él y en él en el momento mismo en que el referente del retrato se ausenta. El rey sólo es verdaderamente rey, es decir monarca, en imágenes. Éstas son su presencia real: una creencia en la eficacia y la operatividad de sus signos icónicos es obligatoria, porque, de lo contrario, el monarca se vacía de toda su sustancia por falta de transustanciación y de él no queda sino el simulacro; pero, a la inversa, porque sus signos son la realidad regia, el ser y la sustancia del príncipe, los signos mismos exigen necesariamente esa creencia; su falta es a la vez herejía y sacrilegio, error y crimen.*”.

esfera de publicidade, mas sim como a representação de uma dominação *diante* do povo, não para o povo. Habermas afirma que foi na corte de Luís XIV que a esfera pública representativa atingiu sua mais elevada concentração cortesã, onde os torneios, danças e grandes festas “serviam não tanto para o prazer dos participantes, mas para mostrar o que é grande, mas precisamente para exibir a *grandeur* do anfitrião” (HABERMAS, 2014, p. 107).

Nessa lógica, até mesmo a rotina real se configurou como importante meio de consolidação do poder de Luís XIV enquanto centro de sua corte. Ações rotineiras transformaram-se em atos de publicização do poder real. Levantar-se pela manhã, fazer as refeições, caminhar pelos jardins do palácio e deitar-se à noite se tornaram verdadeiros cerimoniais que levavam a público o que lhe era mais íntimo. De acordo com Norbert Elias (2001), a ritualização dos atos cotidianos do rei, para além de se caracterizar como simples gesto de adoração ao monarca e suas ações, constituiu-se em estratégia muito bem articulada em prol da manutenção, e também, concessão de privilégios a nobres e burgueses visando, acima de tudo, o estabelecimento de um sistema de interdependência dentro de sua corte. Logo, cerimoniais praticados nos aposentos do rei, por exemplo, eram atos necessários de seu cotidiano que se tornavam igualmente atos políticos nos quais a etiqueta demarcava e reforçava a hierarquização e competição entre os membros da estrutura social cortesã. A partir de uma articulada e assimétrica rede de dependência entre realeza, nobreza e burguesia, assegurava-se então a preservação do poder absolutista e a garantia da liberdade de ação do rei em uma posição constantemente ameaçada. Tal era a “lógica do prestígio” que alicerçava a dinâmica de centralização política e reprodução social, onde a função da etiqueta, um conjunto de procedimentos regrados, era demarcar as diferenças hierárquicas entre os nobres, cujo comportamento e conduta eram assim disciplinados, e destes em relação ao restante da sociedade (CAVALCANTE, 2002, p. 302).

Os rituais em torno na rotina real aproximavam o rei de seus súditos, e expressavam a teatralização do poder característica da sociedade de corte. Assim, também ao teatro – como a arte – cabia glorificar o monarca. Tragédias como as de Corneille e Racine encenavam ao público da corte e da cidade os feitos e grandezas de seu monarca, fosse através de uma referência direta ao rei ou por meio de alegorias, como deuses e heróis clássicos que o representavam em cena. Até mesmo Molière, o grande nome da comédia, cujo moralismo Eric Auerbach (1972) destaca, “condena os vícios e os ridículos porque são extravagâncias, desvios da linha reta, da via mediana, da medida humana imposta pela Natureza e pela sociedade”, contribuiu igualmente para a manutenção da disciplina e moderação exigidas dos *honnêtes hommes*, como veremos mais à frente (AUERBACH, 1972, p. 203). As companhias

de teatro sob reinado de Luís XIV não apenas receberam incentivos financeiros, como, por vezes, contaram também com a participação do próprio rei, quando jovem, em seu elenco. Vem do teatro, aliás, a personificação do rei como Apolo: tomando Luís XIV como modelo, um artista desconhecido o eternizou no figurino do deus da juventude e da luz, muito representado nos teatros do período⁸. Para Jacques Wilhelm (1988), no entanto, se no início do reinado de Luís XIV os parisienses contavam com sete companhias de teatro espalhadas pela cidade, já nas últimas décadas do século XVII o número de palcos havia se reduzido para não mais que três; resultado de uma política real que buscou simultaneamente evitar “uma concorrência muito direta que matasse o teatro” e melhorar o controle sobre “um modo de expressão que podia influenciar a opinião pública” (WILHELM, 1988, p. 137).

De fato, segundo Auerbach (2012), a época clássica francesa se formulou, no século XVII, a partir de uma intensa homogeneização cultural centrada no rei, porém, seguindo também o espírito de um público composto, ao mesmo tempo, pela nobreza – *la cour* – e por uma elite burguesa parisiense que se compunha principalmente de funcionários administrativos que em sua maioria haviam herdado cargos de gerações anteriores – *la ville*. Foi justamente neste cenário de formação de um público para as artes durante o reinado de Luís XIV que certa audiência teatral desempenhou o papel da crítica ao compor o *parterre*, setor mais barato e mais desordeiro dos teatros. Foi ali que uma parcela da população de Paris, formada pela “ralé da cidade”, passou a dar lugar, gradualmente, à “*personnes de qualités* ou *de conditions*”, como jovens advogados, escritores e críticos, influenciava diretamente a crítica do público (AUERBACH, 2012, p. 233).

Em direção semelhante, Joan DeJean (2005, p. 61) afirma que foi justamente ao longo do século XVII que a expressão *le public* no vocabulário francês passou por significativas transformações semânticas até finalmente atingir seu significado moderno. Desse modo, se antes a expressão carregava forte cunho político ao referenciar exclusivamente “um corpo político” ou até mesmo “o Estado”, conforme também propõe Habermas, no fim do século *le public* já designava “uma audiência” de pessoas, porém ainda mais voltada para o sentido crítico, como entendido por Auerbach, do que de fato literário. Todavia, como veremos mais à frente, os estudos da autora nos levam a compreender que ainda nesse período escritores e intelectuais franceses já percebiam e debatiam o nascimento de um novo público que começava a formular uma opinião não apenas no teatro, mas também na literatura;

⁸ Cf. *Luís como Apolo*, modelo para fantasia, anônimo, 1654. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

convertendo-o, por isso, também num elemento de disputa entre Antigos e Modernos em meio à querela.

Ora, também as belas-letras se tornaram estratégicas no fortalecimento e centralização do poder absoluto de Luís XIV. Nesse sentido, poemas sobre as conquistas do rei e sua grandiosidade eram frequentemente escritos ou encomendados, ganhando, por vezes, também suas versões impressas com o chamado *privilège du roi*, autorização que permitia a publicação da obra mediante a análise prévia de seu conteúdo. De diversos gêneros, as produções literárias em torno de Luís XIV submetiam-se às rígidas regras formalizadas por críticos como Nicolas Boileau-Despréaux e Jean Chapelain, poeta e conselheiro direto de Colbert no tocante à glorificação poética do rei. Quando não eram exatamente escritas, as adorações retóricas ao rei vinham em forma de louvores como sermões e panegíricos que eventualmente tinham seus próprios festivais e concursos na Academia Francesa sediada no Louvre.

Enquanto corporações de artistas e escritores que em sua maioria estavam sob a proteção do rei, também as academias desempenharam importante papel na construção da imagem pública do monarca francês. Se até a década de 1660 a França contava apenas com a Academia Francesa, criada por Richelieu em 1635, e Academia Real de Pintura e Escultura, fundada em 1648, no reinado autônomo de Luís XIV, Paris viu surgirem sete novas instituições destinadas à organização e burocratização das artes e ciências francesas, dentre elas a Academia de Dança (1661), a Academia de Ciências (1666), Academia Real de Música (1669), a Academia de Arquitetura (1671) e a Academia de Ópera (1671).

Embora estude especificamente a criação da Academia Real de Pintura e Escultura, Nikolaus Pevsner (2005) nos ajuda a compreender os propósitos de Colbert, enquanto superintendente das edificações do rei, na construção das companhias artísticas e científicas no século XVII. De acordo o historiador da arte, com o objetivo fundamental de instituir na França *la maxime de l'ordre*, o conselheiro da Coroa encontrou na criação das academias uma solução promissora para seu desejo de regulamentação das artes e da ciência. O controle da produção, pelo menos nas artes, vinha por meio de decretos autoritários, como o que estabeleceu, em fevereiro de 1663, a obrigatoriedade de filiação de todos os pintores da corte à Academia de Paris, sob pena de perderem os privilégios já conquistados caso descumprissem tal ordem. Dessa forma, a Academia de Pintura e Escultura que em 1648 havia sido criada para elevar o status social dos artistas e libertá-los das restrições da guilda, logo os colocou novamente sob tirania, diminuindo ainda mais a liberdade de decisão dos

artistas e escultores franceses, bem como também seus privilégios em comparação às benesses de reis anteriores (PEVSNER, 2005, p. 144).

Assim, a academia inaugurada por Luís XIV consolidou-se, acima de tudo, a partir de um estreitamento entre arte e poder, o que ficava evidente na permanência de Colbert na direção da instituição ao lado de Charles Le Brun. Em correspondência escrita pelo estadista, em 1665, e endereçada ao pintor Nicolas Poussin, que havia se tornado o nome da pintura classicista francesa e o eixo da doutrina artística acadêmica, é possível identificarmos não somente as intenções da coroa na instauração de uma academia de artes, como também o papel de figuras como Poussin, principalmente por sua devoção e fidelidade às normas da doutrina antiga, na formação de jovens pintores sob os cuidados e serviços do Estado. Interessado em promover a arte de inspiração clássica, da qual Poussin havia se tornado o exemplo em toda Europa, Colbert declarava, que

Quanto à pintura e à escultura, que Sua Majestade aprecia de modo especial e vê como *duas artes que devem trabalhar principalmente para sua glória, legando seu nome à posteridade, nada daquilo que possa conduzi-la à máxima perfeição será negligenciado*. Foi por essa nova e louvável razão que o rei instalou em Paris, há alguns anos, uma Academia Real de Pintura e Escultura, contratou professores para instruir a juventude, ofereceu prêmios aos estudantes e deu a essa assembleia todos os privilégios que ela poderia almejar. Essa instituição já rendeu frutos: nela se formam jovens muito promissores que, um dia, serão excelentes mestres. Mas como ainda *parece ser necessário aos jovens que exercem sua profissão passarem algum tempo em Roma, a fim de formarem ali o gosto e a maneira segundo os originais e os modelos dos maiores mestres da Antiguidade e dos últimos séculos*, e como acontecerá com frequência dos mais dotados de gênio e de disposição negligenciarem ou não conseguirem arcar com as despesas da viagem, Sua Majestade decidiu enviar a Roma, anualmente, alguns alunos selecionados na Academia e sustenta-los durante toda sua estadia. Sua majestade, considerando ainda que seria muito útil para o desenvolvimento e progresso desses jovens a orientação de um mestre excelente que os conduzisse nos estudos, que *lhes imprimisse o bom gosto e a maneira dos antigos* e que fizesse com que eles notassem, nas obras que copiarem, essas belezas secretas e quase imutáveis que escapam aos olhos da maior parte dos que as veem, sendo percebidas apenas pelos mais hábeis; pois bem, Sua Majestade decidiu que deveria manter em Roma um mestre célebre para cuidar e orientar os alunos que para lá serão enviados, e o escolheu, senhor, nomeando-o, a partir de agora, encarregado desse trabalho. [Grifos meus] (COLBERT, 1665 apud LICHTENSTEIN, 2004d, p. 79-80)

Ainda que a política cultural de Colbert tenha instaurado uma nova ditadura sobre os membros das academias, para Pevsner, o título de acadêmico, fosse para artistas, literatos ou cientistas, possuía grande valor representativo dentro de uma sociedade em que a posse de honrarias determinava seu lugar e espaço de ação dentro dela. Logo,

Oferecer tal dignidade aos eruditos, aos artistas amadores, aos arquitetos e pintores, era um meio de seduzi-los a abrir mão de sua independência. O rei (ou melhor, Colbert) podia impor facilmente seus desejos e intenções aos membros de uma academia real do que a uma sociedade particular, uma guilda ou uma universidade.

Assim, na persecução determinada de um só princípio, Colbert fundou uma série de academias (PEVSNER, 2005, p. 147).

Se por um lado, então, a política cultural de Luís XIV e seu agente Colbert havia transformado a corte francesa em um palco de teatro destinado a espetacularização e centralização do poder na figura do rei por meio de seus inúmeros mecanismos de representação e controle; por outro, sob sua tutela a França havia se tornado uma das mais fecundas fontes das artes na Europa do século XVII. Com efeito, já no período compreendia-se este como sendo “o século de Luís XIV”, tal como na Antiguidade Caio Otaviano, igualmente adorado por todos como um deus, havia protagonizado “o século de Augusto” ao fundar o Império Romano. Não por acaso, este foi o título dado por Charles Perrault a seu poema que, visando celebrar a saúde e grandeza de seu monarca, desencadeou a indignação de classicistas e fez emergir uma querela que marcou não apenas a passagem do século, mas também o alvorecer de um novo tempo.

2.2 Perrault e Boileau: o estopim de uma querela

Se as academias francesas foram criadas ao longo do século XVII para burocratizar as artes e facilitar o controle e incentivo à produção cultural em torno do rei, a mais antiga e prestigiada delas não se absteria de celebrar cada vitória de Luís XIV, mesmo quando as batalhas eram travadas em foro íntimo. Assim, em 27 janeiro de 1687, após longo processo de recuperação de uma delicada doença, a qual demandou diversos estudos e experimentos por parte dos médicos da corte até que finalmente uma cirurgia inédita fosse implementada como o tratamento mais adequado para o mal do rei, a Academia Francesa reuniu seus mais ilustres escritores e alguns membros da corte para uma cerimônia pública destinada a comemorar a melhora de Luís XIV e seu retorno a suas funções reais⁹. Registros do período confirmam que

Neste dia a companhia realizou uma reunião pública para festejar publicamente a perfeita cura do rei. A abertura da sessão começou com um discurso do senhor Abade Tallemant, o jovem pronunciou-se sobre o assunto. Muitos dos senhores

⁹ Peter Burke afirma que o fim dos anos 1680 foram os mais difíceis para a saúde de Luís XIV. Prestes a completar 50 anos, dos quais 27 foram destinados a governar autonomamente a França, o rei já não se encontrava na perfeita forma física em que era retratado até então em seus quadros e esculturas. Logo, a cirurgia supracitada foi apenas uma das quais o monarca teve de se submeter no período, porém a mais séria e delicada delas. Motivo de fortes dores, a fístula que, ao fim de 1686, havia abatido Luís XIV e o tornado mais sedentário, fez com que a doença fosse frequentemente designadas nos círculos sociais como “o incômodo” ou “a indisposição” que afastou sua majestade de suas funções reais. Nessa lógica, não é de se estranhar que sua recuperação e retorno à teatralidade da corte tenham sido motivo de celebração entre nobres e burgueses (BURKE, 2009, p. 119).

presentes, então, leram suas poesias sobre o mesmo tema.¹⁰ (INSTITUT DE FRANCE, 1895, p. 274)

Entre os presentes que se dedicaram a homenagear o monarca francês e sua mais recente experiência no campo da ciência e da medicina estava Charles Perrault, escritor e, durante muitos anos, conselheiro e amigo de Jean-Baptiste Colbert. Membro de uma família burguesa abastada, Perrault integrou tanto a estrutura social cortesã quanto fez parte do governo de Luís XIV. Seguindo os passos do pai advogado do Parlamento de Paris, formou-se em Direito ainda jovem, mas foi a convite de seu irmão mais velho, o arquiteto Pierre Perrault, que ingressou na carreira pública através da compra de cargos na área das finanças nos primeiros anos do reinado de Luís XIV.

Sua proximidade e amizade com Colbert, bem como seu reconhecimento como homem das letras nos círculos da corte, fez com que o então tributarista logo fosse nomeado membro da *Petite Académie*. Em suas *Mémoires*, Perrault afirma que a criação de tal assembleia, em 1662, deu-se a partir da iniciativa de Colbert, o qual considerava necessário registrar todos os grandes atos realizados ou por realizar de Luís XIV para que tanto as gerações futuras quanto as nações estrangeiras tivessem conhecimento de suas façanhas. Para isso, quis o conselheiro do rei “reunir um número de homens de letras e tê-los com ele para aconselhá-lo sobre estes assuntos e formar uma espécie de pequeno conselho para todas as coisas relacionadas às belas-letras”¹¹ (PERRAULT, 1909, p. 34).

A importância das opiniões de Perrault para Colbert se evidencia na longa permanência do escritor na agremiação por ele criada. Tendo ingressado na pequena academia em seu ano de fundação, Charles Perrault só abdicou de seu posto no conselho pessoal de Colbert para assumir cargo ainda mais importante: o de diretor da própria Academia Francesa, em 1681. No entanto, ao contrário de sua experiência anterior, onde havia auxiliado na modernização e fixação da ortografia da língua francesa, libertando-a dos arcaísmos e do domínio do latim, Perrault permaneceu por apenas um ano à frente da instituição. Segundo historiadores, o motivo de sua breve permanência na função de diretor acadêmico teriam sido os desentendimentos entre o escritor e o conselheiro do rei, que, com a saída de Perrault do cargo, logo tratou de nomear seu próprio filho para substituí-lo. A idade já avançada de Colbert à época, então com 63 anos – falecendo no ano seguinte à nomeação de seu filho –

¹⁰ Tradução livre. Original em francês: “*Ce jour la Compagnie a tenu une seance publique pour marquer publiquement da joye de la parfaite guerison du Roy. L'ouverture de la seance a commencé par un discours que Monsieur L'abbé Tallemant le jeune a prononcé sue ce sujet. Plusieurs de Messieurs ont ensuite leu divers ouvrages de Poësie sur la mesme matiere.*”

¹¹ Tradução livre. Original em francês: “[...] *il voulut assembler un nombre de gens de lettres et les avoir auprès de lui pour prendre leurs avis sur ces atières et former l'ne espèce de petit conseil pour toutes les choses dépendantes des belles-lettres.*”

nos leva a considerar a possibilidade de que ao indicá-lo para diretoria da grande academia, o porta-voz do rei buscou assegurar para sua família posições importantes dentro da corte caso algo lhe acontecesse.

De todo modo, enquanto burguês, literato e protegido do rei, motivos não faltaram para que Charles Perrault integrasse o rol dos poetas que se dirigiram à Academia Francesa em 27 de janeiro de 1687 para homenagear sua majestade. Sob o título de *Le Siècle de Louis, le Grand* Perrault apresentou ao público seu poema em que, para exaltar a excelência do reinado de Luís XIV, ousou comparar o legado cultural e científico de seu tempo com as artes e ciências da Antiguidade; esboçando assim também suas primeiras críticas à sacralização dos antigos e de tudo que lhes dissesse respeito por parte de seus contemporâneos. Desse modo, o escritor iniciava seu panegírico à Luís XIV e anunciava suas críticas aos fervorosos devotos do legado clássico alegando que

A bela Antiguidade sempre foi venerável,
Mas nunca cri que ela fosse adorável.
Vejo os Antigos sem dobrar os joelhos,
Eles são grandes, é verdade, mas de nós homens parelhos;
E a eles podemos comparar, sem temer ser injusto,
O século de Luís ao belo século de Augusto.¹²
(PERRAULT, 1688a, p. 01)

Ciente das possíveis reverberações negativas que sua obra poderia gerar, Charles Perrault não cedeu ao temor da repercussão e foi direto logo nos primeiros versos de seu poema. Sim, a Antiguidade é admirável; porém, nós do século de Luís, o Grande, também o somos – defendia o protegido do rei diante da Academia. Para o poeta estava claro: os antigos eram venerados de joelhos pelos seus submissos contemporâneos que sacrificavam o real valor do tempo presente.

Insistindo em seus argumentos, Perrault continuou nos versos e estrofes seguintes sustentando as primeiras afirmações de sua ode em uma clara tentativa de desmistificar os antigos por meio do enaltecimento das qualidades culturais e científicas de seu tempo, mas principalmente da França de Luís XIV. A começar pela Filosofia, o autor afirmava em seu poema que Platão, de fato, pode ter sido bom filósofo, porém, era inegável que este possuía uma escrita demasiadamente enfadonha que tornava impossível a leitura de qualquer de suas obras, mesmo quando traduzidas para o francês. Sobre a Física dos antigos, o escritor argumentou que as teorias de Aristóteles eram terrivelmente obsoletas se comparadas as

¹² Tradução livre. Original em francês: “*La belle Antiquité fut toujours venerables / Mais je ne crus jamais qu’elle fust adorable. / Je voy les Anciens, sand plier le genoux, / Ils sont grand, il est vray, mais hommes comme nous / Et l’on peut comparer sans craindre d’estre injuste, / Le Siècle de Louis au beau Siecle d’Auguste.*”

descobertas astronômicas modernas; chegando a serem ridículas as suposições do professor de Alexandre, o Grande de que “De um espesso vapor se formava o Cometa, / Sobre um sólido céu rolava cada Planeta / E todos os outros fogos em seus vasos dourados / Pendiam do seu rico fundo de lambris azulados”¹³ (PERRAULT, 1688a, p. 03). Diante das descobertas astronômicas recentes era evidente para Perrault que em toda sua longa duração a Antiguidade não havia nem ao menos se aproximado dos conhecimentos produzidos pelos homens modernos.

Dedicando-se também à crítica da Pintura clássica, Charles Perrault ousou comparar igualmente o legado dos antigos à técnica e precisão da arte moderna. O escritor então perguntava aos seus ouvintes se um pintor poderia ser considerado magistral apenas por pintar bem um simples cortinado ou por ter ludibriado um pássaro com o realismo na representação das uvas, como o fizera Zêuxis, questionando a habilidade artística dos pintores antigos diante da perícia de um Rafael Sanzio ou da perfeição técnica dos Lombardos, mestres italianos da técnica do *chiaroscuro* e da perspectiva (PERRAULT, 1688a, p. 11). O mesmo questionamento Perrault dirigiu às Esculturas clássicas ao citar o *Laocoonte* de Agesandro, Atenodoro e Polidoro, datada do século I a.C., como exemplo de extrema desproporção e falta de perspectiva. Afinal, para o autor, as obras de arte que compunham o palácio de Versalhes, reduto da corte francesa, eram clara e discutivelmente mais harmônicas, sendo essas, sim, dotadas de verdadeira proporção e beleza.

Para Perrault, entretanto, algo indiscutivelmente admirável a Antiguidade os havia legado: seus grandes poetas, como o genial Menandro, o merecedor de altares Virgílio e o digno de imortais louvores Ovídio (PERRAULT, 1688a, p. 08). Entretanto, não teriam sido esses mesmos autores desprovidos de fama e reconhecimento em seus próprios tempos? Perrault, em sua recorrente ironia, não se esquece disso e ressalta em seus versos que somente com o passar de longos séculos esses poetas alcançaram a glória e a fama que agora lhes cabiam. O mesmo, acreditava Perrault, aconteceria com os grandes escritores de seu tempo, cuja genialidade era eclipsada pela paixão exacerbada dos classicistas pelos antigos. Para ele, era evidente que a ingenuidade de Molière, a delicadeza de Vincent Voiture e a grandeza de Jean Rotrou e tantos outros poetas e dramaturgos franceses só seriam reconhecidas pelas gerações futuras, posto que os críticos antiquários, ajoelhados diante dos antigos, estavam cegos demais para admirar e admitir a nobreza das artes de seu tempo (PERRAULT, 1688a, p. 9).

¹³ Tradução livre. Original em francês: “D’une épaisse vapeur se forme la Comete, / Sur un solide Ciel rouloit chaque Planette, / Et tous les autres feux dans leurs vases dorez, / Pendoient du riche fond des lambris azurez.”

Ao fim de sua defesa, claramente parcial e apaixonada, Perrault concluía seu poema finalmente exaltando a figura de Luís XIV, dando a entender que se os classicistas, depois de todos os argumentos apresentados, ainda não fossem capazes de reconhecer o valor artístico e científico dos tempos modernos, uma coisa ainda seria inegável: a grandeza de seu monarca. Dessa forma, o autor afirmava que os séculos eram de fato diferentes entre si, mas se o valor de cada época fosse pautado na excelência de cada monarca, nenhum outro teria valor semelhante ao século de Luís, o Grande¹⁴ (PERRAULT, 1688a, p. 22). Assim Perrault habilmente tornava Luís XIV a medida e o escudo de seus argumentos contestadores da Antiguidade. Afinal, quem poderia julgar ou negar a superioridade de Sua Majestade? Mais que isso, que rei não gostaria de ser tomado como parâmetro e símbolo das glórias de uma era superior à dos grandes imperadores romanos?

Ousado e direto desde os primeiros versos, Charles Perrault não deixou brechas em sua declaração. Sua avaliação era clara. Os modernos nada deviam à Era Clássica. Inúmeros eram os exemplos que comprovavam, sob seu ponto de vista, que as artes, as ciências e a filosofia de seu tempo há muito haviam superado as dos superestimados antigos. Esses apenas encontravam seu valor na atitude antiquária daqueles que se negavam a perceber a importância dos feitos modernos em nome de um preciosismo e paixão irracionais ao legado greco-romano.

Lido em cerimônia solene diante da seleta audiência, *Siècle de Louis le Grand* causou grande incomodo naqueles que ainda tinham a Antiguidade como o paradigma de perfeição artística, literária e filosófica na França do período. Uma nota de rodapé nos registros da academia, menos discreta que a apresentação das atividades realizadas naquele dia, nos dá ideia da reação do público ao poema de Perrault ao revelar que suas comparações e críticas proferidas

[...] escandalizaram tanto o senhor Despréaux que ele não pôde ouvir tal leitura sem explodir e fazer protestos públicos por sua falsidade. Ele prometeu muito fortemente escrever contra, assim que seu trabalho lhe desse tempo. Toda a assembleia lhe deu

¹⁴ O fundamento de tal pensamento pode ser encontrado no poema *A pintura* publicado em 1668 por Charles Perrault. Nele, o autor apresenta sua ideia de que a ascensão de um grande monarca marca, igualmente, a ascensão de uma era de grandes feitos nas artes, pois um grande rei nunca desce sozinho dos céus: “Mas o céu não contente senão que do herói que oferece / Por mil grandes feitos a virtude se coroa. / Ele forma ao mesmo tempo por seus fecundos olhares / Maravilhosos homens em todas as mais belas artes, / A fim de que de cem maneiras celebrem sua glória, / E que de seus mais altos feitos conservem a memória” (PERRAULT, 2005: 98). É também neste poema que vemos as primeiras apresentações de algumas das discussões levantadas por Perrault em seu primeiro tomo de *Parallèle des Anciens e des Modernes* que serão discutidas no próximo capítulo.

mais aplausos por este protesto do que havia dado ao poema.¹⁵ (INSTITUT DE FRANCE, 1895, p. 275)

De fato, como vimos em capítulo anterior Boileau definiu não só para a França, mas para toda a Europa um gosto no qual a imitação da natureza significava, ao mesmo tempo, seguir a razão, as pessoas de bem e os antigos. Não era de se estranhar, portanto, que a leitura do panegírico de Charles Perrault causasse forte desagrado no crítico literário e, por isso, desse início ao intenso debate que ficou conhecido como “querela dos Antigos e dos Modernos” do século XVII. Ao opor os defensores da exemplaridade da Antiguidade na produção artística e literária do período e aqueles que viam no século de Luís XIV a nobreza e capacidade artística que outrora pertenceu aos antigos, a contenda entre membros da Academia e da corte francesa marcou as últimas décadas do século XVII e a primeira década do século seguinte. Afinal, como prometido, Boileau de fato dedicou seu tempo livre à escrita contra os versos de Perrault, respondendo à provocação principalmente na forma de epigramas, demonstrando sempre de modo poético sua incredulidade sobre as palavras proferidas por seu opositor:

Sobre o que foi lido na Academia dos versos contra Homero e Virgílio

Clio veio outro dia reclamando com o deus dos versos
 Que em algum lugar do universo
 Nós tratávamos como escritores frios, poetas estéreis,
 Os Homeros e Virgílios.
 Isso não pode ser; não acreditamos em você,
 Respondeu Apollo em fúria,
 Onde diriam tal infâmia?
 Entre os Hurões, entre os Tupinambás?
 Em Paris – Então no manicômio?
 Não, no Louvre, em plena Academia.¹⁶
 (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1838, p. 275)

Convocando os deuses para expressar sua indignação com o que havia ouvido de Charles Perrault em plena Academia, Boileau toma Clio, musa da História, como porta-voz de uma verdade ultrajante. Seu interlocutor se torna Apolo, protetor da poesia, mas também da luz da verdade, que igualmente incrédulo se põe a questionar a quem faltaria tamanha razão para depreciar os filhos pródigos da Antiguidade. Algo possível somente entre os selvagens

¹⁵ Tradução livre. Original em francês: “[...] elles scandalisèrent tellement M. Despreaux qu'il ne put entendre cette lecture sans éclatter et faire des protestations publiques de leur fausseté. Il promit hautement d'écrire contre, sitôt que son emploi lui en laisseroit le loisir. Toute l'assemblée donna plus volontiers son applaudissement à cette protestation qu'elle n'avoit fait au Poëme.”

¹⁶ Tradução livre. Original em francês: “Sur ce qu'on avoit lu a l'academie des vers contre Homère et Virgile / Clio vint l'autre jour se plaindre au dieu des vers / Qu'en certain lieu de l'univers / On traitait d'auteurs froids, de poëts stériles, / Les Homères et les Virgiles. / Cela ne saurait être; on s'est moqué de vous, / Reprit Apollon en courroux: / Où peut-on avoir dit une telle infamie? / Est-ce chez les Hurons, chez les Topinambous? / C'est à Paris. C'est done dans l'hospital des fous? / Non, c'est au Louvre, en pleine Académie.”

da América ou os loucos de Paris, a resposta impensável contendo a origem de tal afronta vem pela filha da deusa da memória: os Modernos, os letrados.

Mantendo-se fiel à escrita poética, Boileau selava agora junto aos deuses seu compromisso de tornar-se ele mesmo o porta-voz da verdade e dos valores clássicos entre os acadêmicos franceses, incumbência que já havia iniciado logo após a leitura do poema de Perrault em janeiro de 1687. O próprio autor de *Siècle de Louis le Grande* nos serve como fonte para compreender os acontecimentos daquele dia ao dedicar um parágrafo de seu memorial à recordação e registro da recepção de sua obra por Boileau:

Então compus o pequeno poema do *Siècle de Louis le Grand*, que recebeu muitos elogios na leitura que se realizou na Academia Francesa, no dia em que ela se reuniu para celebrar a alegria pela recuperação de Sua Majestade depois de sua grande operação. Esses elogios irritaram tanto o senhor Despréaux que, depois de ter resmungado em voz baixa por um longo tempo, se levantou na Academia e disse que era uma vergonha que fosse feita tal leitura que desmoralizava os maiores homens da Antiguidade. [...] Senhor Racine me parabenizou por essa obra que elogiou bastante, supondo que fosse apenas uma simples brincadeira que não continha meus verdadeiros sentimentos e que na verdade eu pensava exatamente o oposto do que havia desenvolvido em meu poema. Lamentei que ele não acreditasse, ou pelo menos fingisse não acreditar, que eu estivesse falando sério, de modo que decidi dizer em prosa o que havia dito em verso e dizer de uma maneira que não deixasse dúvida sobre meu verdadeiro sentimento. Eis qual foi a causa e a origem dos meus quatro tomos de *Parallèle*.¹⁷ (PERRAULT, 1909, p. 136-137)

Em suas memórias Perrault admitia, então, que não apenas Boileau, mas também Racine, um dos maiores representantes do Classicismo francês no teatro do século XVII, havia se colocado contra seus argumentos – os quais, para o dramaturgo, só poderiam se tratar da mais jocosa das brincadeiras –, mas não exatamente contra o poema em si, visto que, como nos dá a entender Perrault, este recebeu muitos elogios por sua composição. O relato do autor nos evidencia igualmente a dimensão da normatividade literária que imperava no desencadear da querela. Ora, ainda que Perrault tenha se posto a criticar todos os parâmetros que ainda regiam a produção artística, filosófica e científica da França do período, foram a forma poética, a métrica e as rimas do autor que receberam os elogios de Racine, não as reflexões ali apresentadas.

¹⁷ Tradução livre. Original em francês: “*Ensuite, je composai le petit poème du Siècle de Louis le Grand, qui reçut beaucoup de louanges dans la lecture que s’en fit à l’Académie française, le jour qu’elle s’assembla pour témoigner la joie qu’elle ressentait de la convalescence de Sa Magesté après grand opération qui lui fut faite. Ces louanges irritèrent tellement M. Despréaux qu’après avoir grondé longtemps tout bas, il s’éleva dans l’Académie Française, et dit que c’étoit une honte qu’on fit une telle lecture, qui blâmait les plus grands hommes de l’antiquité. [...] M. Racine me fit compliment sur cet ouvrage, qu’il loua beaucoup, dans la supposition que ce n’étoit qu’un pur jeu d’esprit qui ne contenoit point mes véritables sentiments, et que dans la vérité je pensois tout le contraire de ce que j’avois avancé dans mon poème. Je fus fâché qu’on ne erût pas ou du moins qu’on fit seblant de ne pas croire que j’eusse parlé sérieusement, de sorte que je pris la résolution de dire sérieusement en prose ce que j’avois dit en vers, et de le dire d’une manière à ne pas faire douter de mon vrai sentiment là-dessus. Voilà quelle a été la cause et l’origine de mes quatre tomes de Parallèles.*”.

Aliás, nem reflexões nem pensamentos, para Perrault seus argumentos lidos à frente da Academia Francesa eram frutos de seus *sentimentos* mais verdadeiros. A negligência de Racine, que só percebe e elogia a forma de seus versos, parece fazer com que o autor compreenda que apenas através da renúncia à poesia e pela eleição da prosa seus sentimentos conseguiriam obter a atenção devida, sendo tratados com a seriedade merecida. Desse modo, Perrault conscientemente escolhia suas armas para o embate que se iniciava.

Privilegiando, sobretudo, o conteúdo à forma, o autor se voltou então para escrita de sua série de livros intitulada *Parallèle des Anciens et des Modernes*, publicada ao longo de toda a querela, entre os anos de 1688 e 1697. Deixando de lado a simetria dos versos de um poema para aderir à clareza da prosa, Perrault encontrou no paralelo o meio de expressar ao público leitor do período não apenas suas críticas à prática convencional de seus opositores sobre o legado clássico, mas também e especialmente sua consciência do valor e singularidade de seu tempo e das produções modernas.

Enquanto gênero de reflexão filosófica que, a partir do diálogo entre duas ou mais personagens, apresenta distintas visões de mundo sobre um mesmo assunto em debate, o paralelo teria surgido na Antiguidade, onde foi usado por escritores como Plutarco, Sófocles e Eurípides; mas foi durante o Renascimento italiano que floresceu e se propagou, chegando a desempenhar importante papel tanto na contenda francesa quanto no século seguinte, quando continuou sendo utilizado por iluministas para contrapor as contribuições de diferentes matrizes filosóficas e políticas desde a Antiguidade até a Modernidade (NASCIMENTO, 2007, p. 36). Assim, o paralelo histórico se tornou um importante gênero literário no início dos tempos modernos, permitindo que intelectuais criassem analogias entre diferentes períodos e experiências históricas a fim de opor fases do que consideravam ser evolução ou declínio do legado intelectual e cultural da humanidade (JAUSS, 1996, p. 65-66). Publicado no ano seguinte à leitura de *Siècle de Louis* como tréplica à Boileau e todos aqueles que haviam duvidado de seus “verdadeiros sentimentos”, o primeiro tomo do paralelo de Perrault marcou o início de um embate multiforme que encontrou nas letras seu campo de batalha, mas também suas armas.

2.3 Guerra política, trincheiras culturais

A importância do embate entre letrados franceses de fins do século XVII e início do XVIII tem se evidenciado de forma expressiva nos numerosos e diversificados estudos historiográficos e literários publicados sobre o tema nas últimas décadas. As investigações

mais recentes ora privilegiam a análise das contribuições políticas e sociais do evento para o cenário francês e europeu pós-querela, ora destacam similaridades entre a querela e os embates identitários da contemporaneidade.

Joan DeJean (2005), professora e pesquisadora da língua francesa na Universidade da Pensilvânia, buscou no estudo da contenda francesa a apreensão de certos modos de pensar e agir modernos para compreender fenômenos contemporâneos. Em sua pesquisa sobre o tema, considerou aproximações entre a disputa seiscentista e a Guerra Cultural nos Estados Unidos na década de 1980, quando o antagonismo entre grupos da sociedade norte-americana trouxe à tona debates sobre o declínio da civilização moderna e a defesa da democratização cultural e suas implicações educacionais, tal como, no século XVII, Antigos e Modernos discutiam sobre a popularização da cultura francesa em meio ao nascimento de um público literário cada vez mais diversificado.

Ademais, segundo a autora o embate francês foi antes de tudo um evento político no qual a arena foi intensamente inundada por uma literatura que serviu tanto a Antigos quanto a Modernos como meio de defesa e difusão de seus respectivos valores e ideais. Nessa via, a querela representaria a mais significativa das guerras culturais dos tempos modernos ao sinalizar os riscos de conflitos nos quais a atividade política se confunde com assuntos literários e culturais em busca da manutenção dos privilégios de determinados segmentos da sociedade. Isso porque, de acordo com DeJean, ainda que tenha se iniciado como uma aparentemente simples comparação entre dois legados culturais, o antigo e o moderno, a disputa entre intelectuais franceses logo migrou para o campo político ao colocar em discussão não apenas o ideal de perfeição artística e intelectual sob o qual a França deveria reger sua produção cultural, mas também – ao lado dos Antigos – os riscos que certa popularização das letras, através de uma possível flexibilização tanto das normas literárias quanto de seu público, poderia causar à ordem social vigente (DEJEAN, 2005, p. 65).

Para a autora, no entanto, independente dos receios e da rejeição dos classicistas às propostas modernas, a querela entre defensores e detratores da exemplaridade da Antiguidade acabou por marcar o início de uma paulatina, porém importante, mudança nas convenções literárias do período, principalmente através da crescente substituição da poesia pela prosa e dos gêneros tradicionalmente considerados mais nobres, como a tragédia e a epopeia, por gêneros novos considerados mais humildes, como variações do que hoje conhecemos como romance (DEJEAN, 2005, p. 75). Assim, como reforça Leila de Aguiar Costa (2009, p. 45),

A cena francesa definia-se claramente a partir daí: de um lado, os escritores “clássicos”, defensores de uma literatura cuja fonte primeira é a cultura grega e

latina, adeptos dos gêneros já confirmados como a epopeia, a tragédia e comédia; de outro, os escritores “modernos”, praticantes de uma literatura de divertimento e defensores de novos gêneros como a ópera, a poesia galante, o conto; o romance burlesco. A auxiliar os modernos em sua cruzada contra os antigos, o divórcio entre o público parisiense e mundano e a elite envelhecida dos grandes clássicos, dos doutos, que ainda domina a Corte.

De fato, Charles Perrault, para além de estopim da querela e porta-voz dos Modernos, foi um dos autores que mais contribuíram para a renovação dos gêneros literários na França finissecular, ao escrever sua célebre coletânea de contos *Histoires ou Contes du Temps Passé avec Moralités*, popularmente conhecida como *Contos da Mamãe Ganso*, publicada em 1697. Resultado da transcrição de histórias da cultura oral popular para a cultura erudita letrada, os contos de Perrault apresentavam aos leitores do século XVII o alvorecer das primeiras mudanças no cenário literário em meio à querela. Adotando a justaposição de gênero, que unia os contos em prosa às inéditas e, por vezes, irônicas moralidades em verso, o autor apresentou ao requintado público francês sua mais célebre obra, marcada por uma escrita simples, de fácil leitura e compreensão das mensagens que pretendia transmitir. Ao retomar a tradição, não da Antiguidade como defendiam seus opositores, mas das raízes do povo francês¹⁸, Perrault demonstrou na escrita de seus contos, ao mesmo tempo, uma ruptura com a hierarquização das formas, ditada até então pela delimitação de gêneros literários, e uma fuga das diretrizes de conteúdo, declarando, através *Histoires ou Contes du Temps Passé*, seu apreço por narrativas e linguagens que fossem acessíveis tanto ao público dos salões quanto ao público mais popular de onde havia extraído suas histórias.

Nessa lógica, o estudo de DeJean nos apresenta uma concepção da querela marcada por um forte antagonismo político, como esclarece a passagem a seguir:

[os] Antigos [...] consideravam a literatura um meio de preservação do *status quo*, de garantirem que a posição da elite intelectual tradicional francesa não seria modificada mesmo quando práticas educacionais começaram mais e mais a serem consideradas prerrogativas do estado francês, e, portanto, podiam potencialmente abrir-se às tendências democratizantes. Modernos como Perrault [...] concebiam a literatura de forma oposta: como o principal meio pelo qual a cultura poderia ser feita sempre mais pública e através do qual o novo público – mais e mais diverso em termos de gênero assim como de classe – poderia ser trazido à principal corrente cultural e encorajado a participar no desenvolvimento da opinião pública (DEJEAN, 2005, p. 49).

A afirmação da autora nos leva a compreender que já nas últimas décadas do século XVII um novo público começava a se fazer ouvir através das primeiras manifestações de uma opinião pública no campo literário, principalmente devido ao desenvolvimento da indústria

¹⁸ Cf. DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso”. In: _____. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

editorial que tornava a cultura impressa cada vez mais acessível, mesmo diante dos baixos índices de alfabetização. Entretanto, apenas com o início da celeuma francesa, especialmente com a defesa dos Modernos do direito ao gosto pessoal nas artes e na literatura, o público passou a despertar o interesse de ambos querelados. O surgimento de um novo contingente de leitores em fins do século, para além de demonstrar uma verdadeira mudança no campo social e cultural na França do período, evidenciava uma ameaça no “imaginário daqueles membros da antes estável elite cultural, que viam as mudanças como prova de que o mundo como o conheciam – não só a república das letras, mas a própria república, *la chose publique* – beirava o colapso” (DEJEAN, 2005, p. 65). Os Modernos, ao se distanciarem da visão do público como uma audiência erudita e crítica de poder estritamente julgador, viam neste uma força com potencial benéfico para se apelar e que valia a pena ser conquistada. Logo, é comum encontrarmos já em algumas das obras de Charles Perrault publicadas durante a querela a preocupação e apreço pelas críticas vindas diretamente do público¹⁹.

O historiador brasileiro Antonio Edmilson Rodrigues (2000) corrobora nosso modo de pensar ao concluir que, no contexto do embate, enquanto os Antigos se limitavam aos salões de Versalhes, onde apenas a elite desempenhava concomitantemente o papel de escritores, leitores e críticos literários; aristocratas liberais como “os Modernos se lançavam a um movimento de ação sobre a França, inicialmente buscando os espaços dos cafés de Paris, nos quais apresentavam suas novas composições, ampliando o espectro de ação de suas críticas” em uma cidade que já adquiria sua monumentalidade e primazia de capital (RODRIGUES, 2000, p. 269).

Assim como DeJean, o autor compreende a disputa entre intelectuais franceses como um evento essencialmente político travado em campo cultural. Segundo Rodrigues, em meio à institucionalização do novo ordenamento político consistente com um Estado Moderno alicerçado em torno de um único soberano, enquanto os classicistas conservadores buscavam limitar uma expansão do “novo” temendo por um projeto de modernização que colocasse em xeque a unidade e a ordem social; os Modernos buscavam “um horizonte de conhecimento mais amplo e garantidor da fé no progresso humano e intelectual”, voltando-se para sua própria época e vendo nela a grandeza que outrora pertenceu aos antigos (RODRIGUES, 2000, p. 260).

¹⁹ Nos referimos aqui especificamente a dedicatória de Charles Perrault publicada em seu conto *Grisélidis*, de 1694, onde o autor afirmava que ao ler sua obra para alguns colegas, todos fizeram diferentes críticas e sugestões à escrita do conto, por esse motivo, acreditava ser melhor mantê-lo como estava, posto que o autor preferia antes “consultar o público, que sempre julga bem”, assim poderia “seguir fielmente seu parecer” se por ventura viesse a fazer uma segunda edição de sua obra (PERRAULT, 2012, p. 123-126).

Para Rodrigues, a controvérsia entre letrados teve a Academia Francesa não apenas como palco, mas também como objeto de disputa por seu controle político, num cenário onde intelectuais como Perrault e Boileau tinham suas produções literárias diretamente patrocinadas e regidas pelo Estado. O aspecto fortemente político da querela estaria, portanto, no fato de que, uma vez composta pela aristocracia cortesã, a Academia ancorava e reproduzia as estruturas, normas e crenças estabelecidas, entendidas como imutáveis e universalmente válidas, fortalecendo e perpetuando a cultura política e intelectual dominante, expressão de um estado absoluto e católico. Qualquer alteração ou projeto de modernização intelectual deveria partir de dentro para fora da instituição²⁰.

Já Manoel Salgado Guimarães (1993) considera a querela entre Antigos e Modernos também como uma disputa político-intelectual pelo uso do passado, visto que o que estava em discussão para estes não era a Antiguidade em si, mas uma atitude antiquária por parte dos classicistas que promoviam uma sacralização e perpetuação dos valores antigos. Com efeito, o reinado de Luís XIV e a atuação de Colbert foram marcados por uma política cultural que buscou utilizar tanto as artes quanto a História para a glorificação da imagem do rei, abrindo caminho para os questionamentos das práticas e valores de uma tradição antiquária e a efetivação de novos espaços institucionais que, a princípio, não tinham como papel uma reflexão acerca da História, mas acabaram desenvolvendo esta função a partir das novas exigências formuladas ao passado e da necessidade de seu registro e cultivo, como foi o caso da Academia Francesa. Assim, para o historiador brasileiro, a vitória dos Modernos significaria a conquista e afirmação progressista “de uma concepção de História, que busca apagar suas relações com a tradição antiquária como forma de construir sua nova identidade e cuja importância para um certo modelo de História ainda vigente é evidente” (GUIMARÃES, 1993, p. 120).

Ainda no campo intelectual, o filósofo Enoque Marques Portes (2015) admite a batalha de letrados na França finissecular como sendo, sobretudo, uma controvérsia acerca da legitimidade do conhecimento moderno ao se colocar em questão a continuidade da escola dos antigos e a promoção de uma ruptura para o alvorecer de um novo sistema intelectual. Para ele, enquanto contemporânea de um método científico calcado na razão clássica, a querela francesa, inflamada pelos argumentos dos Modernos, demonstrou que a *sacralização*

²⁰ Segundo Serge Berstein (1998) é justamente nos momentos de crise das estruturas, quando a realidade não alicerça mais a cultura política predominante, que surgem novas culturas políticas compostas por novos referentes que determinam a identidade dos indivíduos a partir de uma visão de mundo compartilhada, pautada na comunhão de normas, valores e crenças de uma sociedade, época e lugar; se configurando, então, como partilhas de uma determinada leitura do passado, tal como de uma perspectiva comum de futuro (BERSTEIN, 1998: 362-363).

dos antigos por parte dos antiquários classicistas inibia a criatividade não só nas artes, mas também na ciência moderna (PORTES, 2015, p. 97). Nessa via, compreendia-se que apenas expurgando os fundamentos obsoletos sob os quais o conhecimento empírico estava até então assentado os modernos seriam capazes de prosseguir com o desenvolvimento científico em curso, o que ficaria evidente no próprio poema de Perrault, quando este afirma que

E se quiséssemos afastar o véu especioso,
Que a prevenção põe-nos em nossos olhos,
E, cansados de aplaudir mil erros grosseiros,
Servíssemos por vezes de nossas próprias luzes,
Veríamos claramente que, sem temeridade,
Não se pode adorar toda a Antiguidade.
E que enfim, em nossos dias, sem grande confiança,
Pode-se disputar com ela o prêmio da Ciência.²¹
(PERRAULT, 1688a, p. 01)

Ao propor que os erros fossem evitados por meio da luz da razão e da verdade, os discursos literários de Perrault logo no início da querela evidenciavam a influência de uma moderna filosofia da autonomia do juízo, calcada especialmente nas premissas de René Descartes (1596-1650), que buscou ser aplicada em todos os campos do conhecimento humano e se contrapôs diretamente à tradição científica dos antigos. Conforme sintetiza a historiadora Berenice Cavalcante,

Charles Perrault, inspirado pelos avanços no campo do conhecimento, especialmente das ciências naturais, firma o ponto de vista acerca da superioridade dos modernos em relação à Antiguidade Clássica. No seu Paralelo entre Antigos e Modernos, toma por base a noção de perfectibilidade das ciências naturais e concebe para a história um modelo similar ao do ciclo da vida: infância e juventude corresponderiam à antiguidade, e a maturidade corresponderia ao presente. Perrault conclui com a afirmação: “somos nós os antigos”, propondo então que a ênfase nos antigos clássicos fosse substituída pela ênfase nos “velhos modernos”, que poderiam reivindicar a superioridade em relação aos seus antepassados, posto que teriam acumulado mais experiência (CAVALCANTE, 2000, n.p.).

A influência cartesiana em Perrault pode ser encontrada de mais forma explícita, portanto, também na leitura de *Parallèle des Anciens et des Modernes* do escritor francês, como veremos a seguir.

²¹ Tradução Livre. Original em francês: “*Si nous voulions oster le voile specieux, / Que la Prevention nous met devant les yeux, / Et laissez d’appaudir à mille erreurs grossieres, / Nous servir quelquesois de nos propres lumieres, / Nous verrions clairement que sans temirité, / On peut n’adore pas tout l’Antiquité, / Et qu’enfin dans nos jours, sand trop de confiance, / On luy peut disputer le prix de la Science.*”

2.4 A distinção das eras como fator moderno e cultural

Seja por seu aspecto político, cultural ou intelectual, as chaves interpretativas da querela a compreendem, inexoravelmente, para além de uma simples disputa pela superioridade artística e científica de antigos ou modernos. Grande parte dos estudos sobre o contexto aponta principalmente para as evidências de uma mudança na consciência histórico-temporal dos querelados que, ao fim e ao cabo, forneceram as bases para o alvorecer de uma nova forma de pensar e compreender passado, presente e futuro e, conseqüentemente, as produções culturais a partir de fins do século XVII e início do XVIII.

Dedicando-se ao estudo dos conflitos culturais e intelectuais que forjaram a autoconsciência da Modernidade enquanto um novo tempo, o crítico literário Hans Robert Jauss (1996) afirma que, de fato, desde a Antiguidade as querelas em torno do conceito de *moderno*, enquanto designador de certa atualidade histórica, forjaram-se especialmente em períodos em que a experiência de tempo parecia alcançar novos rumos através de uma tentativa de “eliminação do passado” e constituição da especificidade da época presente (JAUSS, 1996, p. 51).

Tendo a querela francesa emergido da comparação de Charles Perrault entre o legado clássico e o moderno para formular sua crítica à adoração aos antigos e sua emulação como meio de se alcançar a perfeição artística e literária que outrora pertenceu a Antiguidade, tal embate parece conter já em seu germe a evidência de uma discussão pela consciência da singularidade dos tempos e, por conseguinte, do valor intrínseco de seus produtos culturais.

Mais que isso, os argumentos de Perrault em meio à controvérsia entre letrados da Academia Francesa nos levam a crer que tal embate teve origem justamente na consciência do autor francês do “excesso de contemporaneidade do não contemporâneo” que ainda regia as práticas culturais na França de seu tempo, a partir dos padrões estéticos do passado que definiam aquilo que era ou não de “bom gosto” nas artes do período. Por contemporaneidade do não contemporâneo compreende-se aquilo que Reinhart Koselleck (2014) definiu como sendo a coexistência de elementos de diferentes tempos históricos em um único contexto, seja em relação de conformidade, tensão ou ruptura. Utilizando metáforas geológicas, o historiador alemão concebe a ideia de tempos históricos enquanto estratos, onde as experiências humanas podem ser formuladas através de diferentes camadas de tempo que não se dividem na simples oposição entre sincronia ou diacronia, linearidade ou ciclicidade. Ao partir desta metáfora e de uma reelaboração da longa duração de Fernand Braudel, Koselleck nos permite analisar os diferentes estratos que circundam e possibilitam as experiências

humanas a partir de níveis, tempos e velocidades distintas que atuam simultaneamente de forma sincrônica e diacrônica em determinado contexto ou evento histórico (KOSELLECK, 2014, 09-10).

No *Parallèle des Anciens et des Modernes* de 1688, dedicado por Perrault às artes e às ciências, evidencia-se a dimensão da consciência da singularidade dos tempos que permeou os debates na França do período. Ao buscar na Antiguidade, outrora criticada por ele mesmo, um gênero literário que melhor lhe servisse para a exposição de suas ideias agora amadurecidas, Perrault, um ano após a leitura de seu poema, apresentou ao público francês as diferentes vozes que alimentavam as discussões entre letrados através do primeiro tomo de seu paralelo, este composto por dois diálogos ficcionais, o poema *Siècle de Louis le Grand* e uma epístola dedicada ao seu amigo e partidário, o jovem escritor Bernard Le Bouyer de Fontenelle.

Sob o contexto de uma visita à Versalhes durante a ausência do rei, reúnem-se um convicto adepto dos valores classistas, um prolixo defensor da legitimidade dos modernos e um silencioso representante da neutralidade. Respectivamente nomeados Presidente, Abade e Cavaleiro, os três personagens demonstravam aos leitores da obra o ponto de vista do próprio autor sobre as questões em torno da celeuma que opôs Antigos e Modernos. Já no prefácio de seu primeiro paralelo, Perrault retomava a polêmica que havia se iniciado na Academia em janeiro de 1687, afirmando publicamente que o objetivo de sua obra era, antes de tudo, comprovar “que, se os antigos são excelentes, como não podemos negar, os modernos em nada lhes são inferiores, e até mesmo os superam em muitas coisas”²² (PERRAULT, 1688b, n.p.). Perrault voltava-se agora não apenas à crítica do antiquarismo de seus opositores que consideravam frívolo tudo que não fosse erudito ou relacionado àqueles que adoravam como deuses. Mais que isso, para o autor, somente analisando “em pormenores todas as belas-artes e todas as ciências, para ver até que grau de perfeição eles conseguiram nos melhores dias da Antiguidade” poderia convencer seus adversários de que os modernos, por meio do “progresso que os homens tiveram sobre o conhecimento das coisas naturais”, haviam se equiparado ou até mesmo suplantado a grandiosidade que um dia pertenceu aos antigos²³ (PERRAULT, 1688b, n.p.).

Charles Perrault dedicou, assim, seu diálogo inicial de *Parallèle des Anciens et des Modernes* exclusivamente ao debate sobre a querela francesa, deixando claro logo na

²² Tradução livre. Original em francês: “*Qu'en un mot je suis tres-convaincu que si les Anciens sont excellens, comme on ne peut pas en disconvenir, les Modernes ne leur cedent en rien, e les surpassent mesme en bien des choses. Voilà distinctement ce que je pense e ce que je pretends prouver dans mes Dialogues.*”

²³ Tradução livre. Original em francês: “[...] *car il s'agit d'examiner en détail tous les beaux Arts e toutes les Sciences, de voir à quel degré ce perfection ils sont parvenus c'ans les plus beaux jours de l'antiquité [...]*”. “[...] *progrès que les hommes ont fait dans la connoissance des choses naturelles [...]*”.

descrição de seus personagens principais, isto é, do classicista Presidente e do moderno Abade, sua visão acerca dos componentes da disputa em questão, ao afirmar que

O Presidente é um desses homens eruditos que parecem ter vivido ao longo de todos os séculos, tanto ele é bem instruído sobre tudo o que foi feito e tudo o que foi dito. O extremo amor que ele teve desde sua juventude por todos os belos conhecimentos o fez conceber uma tamanha estima para com as obras dos antigos, de onde extraiu todo seu conhecimento, que ele acredita que os modernos nunca tenham feito nada, nem nunca farão nada, que possa se aproximar destas obras.²⁴ (PERRAULT, 1688b, p. 2-3)

O autor descrevia o representante dos Antigos como um erudito que vive de costas para o tempo presente. Para o Presidente, apenas a Antiguidade seria digna de elogios e atenção; nem mesmo as traduções dos grandes autores clássicos seriam válidas, apenas os originais, posto que era a originalidade o que os antiquários buscavam ao se voltarem para o passado, simultaneamente gênese e tempo áureo da Filosofia e das Artes. Aos modernos, na compreensão dos classicistas esboçada por Perrault, restaria apenas a imitação, sem qualquer perspectiva de novas criações que pudessem se equiparar aos clássicos originais.

O Abade, representante da perspectiva moderna, da qual o próprio autor era porta-voz fora da ficção, no entanto, podia “ser também considerado”, segundo Perrault,

[...] como um homem erudito, mas mais rico de seus próprios pensamentos do que os outros. Sua ciência é uma ciência pensada e digerida pela meditação, as coisas que ele diz vêm às vezes de suas leituras, mas ele se apropriou tanto delas que elas parecem ser originais e possuem toda a graça da novidade. Ele teve o cuidado de cultivar os seus próprios recursos, como esse fundo é fértil, ele tira a partir de frequentes reflexões mil novos pensamentos, que por vezes parecem um tanto paradoxais em um primeiro momento, mas que após serem examinados são cheios de significado e de verdade. Ele julga o mérito de cada coisa em si sem levar em conta o tempo, nem os lugares, nem as pessoas, e ele tem uma grande estima em relação às excelentes obras que restaram da antiguidade, ele dá a mesma justiça para os homens de nosso século; convencido de que os modernos vão tão longe quantos os antigos, e às vezes até mesmo além, quer pelo mesmo caminho, quer por caminhos novos e diferentes.²⁵ (PERRAULT, 1688b, p. 3-4)

²⁴ Tradução livre. Original em francês: “*Le President est un de ces sçavans hommes qui semblent avoir vescu dans tous les siècles, tant il est bien instruit de tout ce qui s'y est fait et de tout ce qui s'y est dit. L'amour extrême qu'il a eue dès sa jeunesse pour toutes les belles connoissances, luy a fait concevoir une telle estime pour les Ouvrages des Anciens où il les a puisées, qu'il ne croit pas que les Modernes aient jamais rien fait, ni puissent jamais rien faire qui en approche.*”.

²⁵ Tradução livre. Original em francês: “*L'Abbé peut aussi être regardé comme un homme sçavant, mais plus riche de ses propres pensées que de celles des autres. Sa science est une science réfléchie et digérée par la méditation, les choses qu'il dit viennent quelquefois de ses lectures; mais il se les est tellement appropriées qu'elles semblent originales, et ont toute la grâce de la nouveauté. Il a pris soin de cultiver son propre fonds, et comme ce fonds est fertile, il en tire par de frequentes reflexions mille pensées nouvelles, qui quelquefois semblent d'abord un peu paradoxes, mais qui étant examinées se trouvent pleines de sens et de vérité. Il juge du mérite de chaque chose en ell-même sans avoir égard ni aux temps, ni aux lieux, ni aux personnes, et s'il estime beaucoup les Ouvrages excellais qui nous restent de l'antiquité, il rend la même justice à ceux de nôtre siècle; persuadé que les Modernes vont aussi loin que les Anciens, et quelque sois au delà, soit par les mêmes routes, soit par des chemins nouveaux et differens.*”.

Ao traçar o perfil das personagens que compunham o debate por ele protagonizado, Charles Perrault afirmava que entre o Presidente e o Abade, ou melhor, entre os Antigos e os Modernos, apenas os últimos exerciam a razão. Segundo seu paralelo, enquanto o representante dos classicistas se limitava a estudar e reproduzir os argumentos dos homens da Antiguidade, o paladino dos modernos, imbuído do espírito humanista, se tornava ele mesmo um grande homem ao pensar e agir a partir de seus próprios julgamentos e ideias, ainda que tenham nascido da leitura crítica das obras clássicas. Assim como o autor, o moderno Abade parece não se contentar apenas em lê-las; delas ele se apropria e delas faz emergir novas reflexões, frutos do constante exercício de um pensamento livre. Ele compreende, mas questiona. Ele se apropria, mas renova. Ele não se deixa levar pelas paixões cegas aos clássicos, seu julgamento é imparcial, não mede tempo, lugar ou pessoa. Admira o que é belo por ser belo, não por sua pertença ao passado ou ao presente. O homem Moderno seria, portanto, o homem racional por si só, pois exerce sua razão pensando a partir de seu próprio tempo, seu próprio juízo e gosto pessoal.

A descrição do Presidente e do Abade apresentada por Perrault no primeiro tomo de seu paralelo nos remete diretamente à filosofia cartesiana, na qual partindo da premissa de que a razão é a faculdade que diferencia os homens dos animais, René Descartes defendia que esta deve ser exercida como uma atividade liberadora de qualquer dogmatismo imposto ao homem. Nesse sentido, para o filósofo em seu *Discurso do Método*, publicado pela primeira vez na França em 1637, a imersão desmedida nos estudos do passado e dos livros antigos – até então obrigatórios a qualquer um que se pretendesse erudito no século XVII – levaria os indivíduos a certo “estrangeirismo” em seu próprio tempo, visto que os tornaria ignorantes das realizações que nele acontecem, tal como o Presidente de Perrault, que viajando por todas as épocas se ausenta de sua própria: “[...] quando somos curiosos demais das coisas que se praticavam nos séculos passados, geralmente permanecemos muito ignorantes das que se praticam nesse.” (DESCARTES, 2001, p. 10).

Consequentemente, segundo Descartes, a sabedoria não estaria naquilo que chamou de “ciência dos livros”, nem na constante tentativa de imitação dos grandes clássicos, ou mesmo na obediência rígida aos conselhos de preceptores. Antes, sob seu método filosófico, a sabedoria era adquirida por meio do exercício da razão para distinguir o verdadeiro e o falso dentro das diferentes vozes que constituem a formação humana. Logo, o moderno Abade de Charles Perrault, ao questionar até mesmo os autores mais antigos para formular suas ideias autônomas, parece ter se instruído sobre como fazê-lo com o próprio Descartes, o qual “aprendia a não crer com muita firmeza em nada do que só me fora persuadido pelo exemplo

e pelo costume; e assim desvencilhava-me pouco a pouco de muitos erros, que podem ofuscar nossa luz natural e nos tornar menos capazes de ouvir a razão” (DESCARTES, 2001, p. 14).

Na esteira de uma influência cartesiana, Charles Perrault demonstrava que em meio ao embate que movimentou não só a França, mas também a Grã-Bretanha²⁶ no século XVII, enquanto os Antigos eram aqueles que fisicamente se encontravam no presente, mas tinham suas atenções e medidas de juízo voltadas para o passado, os Modernos eram aqueles que não só viviam plenamente em seu próprio tempo como dele tinham ciência e a partir dele pensavam de forma autônoma, exercendo plenamente a razão. Por ter vivência e ciência do presente, por estar de olhos abertos para os feitos do passado, mas principalmente para as novidades modernas e por exercer um julgamento sempre racional e imparcial, o homem Moderno seria, portanto, o único capaz de empreender um olhar justo tanto sobre a Antiguidade quanto sobre as realizações modernas, pois somente ele teria a completa noção da grandeza de cada era.

Sem negar a sabedoria do passado, Perrault defendeu o progresso técnico nas artes, moldando sua defesa dos modernos nos avanços verificados nas ciências naturais, cujo estado atual sinalizava um tempo de desenvolvimento do conhecimento. Com Descartes, a dúvida como método tornara evidente os limites do saber legado pela tradição. Em *Parallèle*, Perrault ecoa as reflexões cartesianas também ao indagar a validade de seguir obedecendo e reproduzindo as lições dos velhos mestres. Atacava, assim, a exemplaridade como valor indiscutível também nas artes.

Através da apresentação das personagens de seu paralelo, que expõe os fundamentos da própria querela, Perrault acabou por transformar sua obra em um microcosmo representativo da realidade a partir de seu ponto de vista. Em sua estratégia retórica, o debate que inaugura a obra desenvolve-se a partir de fracas explicações do antiquário Presidente sucedidas por longas réplicas do Abade, sempre determinado a evidenciar a injustiça do julgamento tendencioso aplicado por seus opositores às artes e os artistas de seu tempo, cabendo até mesmo uma citação e defesa direta de si próprio e suas reflexões outrora apresentadas à Academia. Isso porque, ao ser introduzido o tema das acusações de desrespeito

²⁶ Assim como a França, também a Grã-Bretanha foi palco de debates entre defensores do legado clássico e entusiastas dos feitos modernos em fins do século XVII. Iniciada pela resposta do político Willian Temple, em 1690, à *Digression sur les Anciens et les Modernes* de Fontenelle, a versão inglesa da querela entre Antigos e Modernos impulsionou autores como Willian Wotton, Richard Bentley e Alexander Pope à tomarem o lado dos modernos no embate. Contudo, foi na obra de Jonathan Swift, um dos precursores do jornalismo e do romance moderno, que a querela inglesa exerceu maior influência ao ser retomada e discutida pelo autor em suas sátiras *A tale of a tub* e *Full and true account of the battle fought last friday between the Ancient and the Modern Books in St. James's Library*, ambas publicadas em 1704.

aos antigos pelo “autor do poema de *Louis, le Grand*” no primeiro diálogo de *Parallèle*, o moderno Abade prontamente intercede pelo escritor ao afirmar que, ainda que estivessem muito claros, seus argumentos não foram compreendidos por seus opositores no momento de sua leitura.

Ele [Perrault] estabelece como fundamento que a Natureza é imutável e sempre a mesma em suas produções, e que da mesma forma que dá a cada ano uma certa quantidade de excelentes vinhos entre um grande número de vinhos medíocres e pobres, ela também forma em todos as épocas um certo número de grandes gênios na multidão de espíritos comuns e normais. [...] Assim, quando fazemos a comparação dos antigos e dos modernos não é sobre a excelência de seus talentos puramente naturais, que eram os mesmos e com a mesma força dos grandes homens de todos os tempos, mas apenas sobre a beleza de suas obras e sobre o conhecimento que eles tiveram das Artes e das Ciências onde ele se encontra, de acordo com os diferentes séculos, muitas diferenças e desigualdades.²⁷ (PERRAULT, 1688b, p. 88-89)

Em sua autodefesa, Perrault acaba por evidenciar um pensamento em que não é o ser humano, então considerado o mesmo e possuidor dos mesmos talentos em todos os tempos, o fator que distinguiria e legitimaria a autonomia e grandeza de seu século. Ao contrário, ao admitir a constância humana ao longo da história, ao mesmo tempo em que destaca ser a beleza das artes e os avanços das ciências os principais elementos de diferenciação e desigualdades entre os tempos, Perrault acaba esboçando os limites de seu pensamento, uma vez que ainda não é capaz de formular uma compreensão genuinamente historicista dos processos históricos e seus produtos culturais. De fato, como afirma Friedrich Meinecke (1982), antes que os filósofos iluministas do século XVIII pudessem esboçar as primeiras ideias que darão origem ao historicismo do século XIX, quando cada período histórico e seus agentes serão finalmente concebidos como tempos e personagens essencialmente singulares em toda sua estrutura social, política e cultural,

Pensava-se que o homem, com sua razão e suas paixões, com seus vícios e virtudes, havia sido, fundamentalmente, o mesmo em todos os tempos que conhecemos. Esta opinião contém um fundo de verdade, mas ignora as profundas transformações e a diversidade das configurações que experimentadas pela vida anímica e espiritual do

²⁷ Tradução livre. Original em francês: “[...] *l'Auteur du Poème de Louis le Grand, & l'ont aceusé d'avoir manque de respect envers les Anciens. Il loue les Anciens, mais il ne loue pas tous leurs ouvrages & il usé mesme d'un tel ménagement pour eux, que quand il oie , par exemple, trouver quelque chose a redire dans les Poèmes d'Homere, il ne s'en prend qu'à son siecle qui ne luy permettoit pas de faire mieux & non pas à ion genie qu'il traire de vaste , d'immense & d'inimitable. Ils n'ont pas compris assurémentle Systeme qu'il établir, quoy qu'il soit très clair. Il pose pour fondement que la Nature est immuable & toujours la même dans ses productions, & que comme elle donne tous les ans une certaine quantité d'excellens vins, parmi un très-grand nombre de vins mediocres & de vins foibles, elle forme aussi dans tous les temps un certain nombre d'excellens genies parmy la taule des esprits communs & ordinaires. [...] Ainsi quand nous faisons la comparaison des Anciens des Modernes, ce n'est point sur l'excellence de leurs talents purement naturels, qui ont été les memes & de la mesme force dans les excelens hommes de tous les temps, mais feulement sur la beauté de leurs ouvrages & fur ça connoissance qu'ils ont eué des Artes e des Sciences où el se trouve, felon les differens siècles, beaucoup de difference & d'inegalité.*”

indivíduo e das comunidades, apesar do estado de permanência das qualidades humanas fundamentais.²⁸ (MEINECKE, 1982, p. 12)

Nessa lógica, o desenvolvimento técnico e científico, que teria nas artes uma de suas maiores formas de expressão, se torna em Perrault o princípio pelo qual será possível tanto distinguir passado e presente quanto legitimar a grandeza particular de sua era. As diferenças entre os séculos se tornam, assim, no diálogo inaugural de *Parallèle des Anciens et des Modernes*, o cerne de um debate que não se voltava mais para o simples julgamento da superioridade de antigos ou modernos, mas antes se fundamentava na compreensão da particularidade dos conhecimentos artísticos, técnicos e científicos detidos e desenvolvidos por cada época. Buscando demonstrar a excelência e legitimidade das artes e ciências modernas através da desmistificação dos antigos e da constante crítica à sacralização do legado clássico, Perrault acabou por evidenciar uma nova forma de olhar e se apropriar do passado, da Antiguidade. Uma forma de compreendê-la não mais como superior ou inferior ao presente, mas como um período que, apesar da grandeza de suas personagens, não possuía os mesmos conhecimentos e técnicas que agora tornavam as artes e ciências de seu tempo mais desenvolvidas e, portanto, mais perfeitas que as de outrora.

Logo, como nos afirma Hans Ulrich Gumbrecht (1992), ao tentar provar através de inúmeras comparações que, na disputa entre a Antiguidade e seu tempo, o presente havia superado o passado em termos técnicos e científicos, Perrault levou seus opositores a concluir que as mais diversas formas da arte só poderiam ser julgadas quando consideradas as particularidades de seus contextos de produção. Igualmente, coube aos Modernos admitirem que a distância qualitativa entre as artes contemporâneas e antigas, bem como o progresso nas ciências naturais em seu tempo, também não permitiam uma comparação justa das eras quando colocadas lado a lado em uma perspectiva de progressão temporal. Os argumentos de Perrault em seu conjunto de paralelos acabaram então por modificar a visão tanto de Antigos quanto de Modernos acerca do debate em questão, fomentando uma consciência histórico-temporal específica para o período a partir da compreensão de que os distintos campos da experiência humana obedecem diferentes leis de periodicidade (GUMBRECHT, 1992, p. 85).

Decerto, data da querela francesa a compreensão dos avanços do conhecimento humano a partir da analogia entre a história e o ciclo da vida, onde a infância e a juventude

²⁸ Tradução livre. Original em francês: “*Se pensaba que el hombre, com su razón y sus pasiones, com sus vicios y virtudes había sido en todos los tempos que conocemos el mismo fundamentalmente. Esta opinión contiene un fondo de verdad, pero desconoce las profundas transformaciones y la diversidad de las configuraciones que experimentan la vida anímica y espiritual del individuo y de las comunidades, no obstante el estado de permanencia de las cualidades fundamentales humanas.*”.

corresponderiam à Antiguidade e a fase adulta e velhice à modernidade. Charles Perrault, ainda no primeiro tomo do *Parallèle*, parece ter sido o primeiro a desenvolver tal pensamento ao afirmar que “somos nós os antigos” para reivindicar a superioridade dos modernos sobre seus antecessores no que se referia à experiência e conhecimentos herdados e aprimorados ao longo dos séculos. Ao desenvolver seu raciocínio, o autor propõe ainda mais uma importante inversão de pensamento ao concluir que, assim como os pais herdam dos avós o conhecimento que a eles pertenceu e o aprimoram, também os filhos herdam das gerações anteriores seus conhecimentos e os aperfeiçoam, tal como os modernos haviam herdado a sabedoria dos antigos e a desenvolvido até a excelência (PERRAULT, 1688b, p. 49-50). A mesma ideia pode ser encontrada em *Digression sur les Anciens et les Modernes*, também de 1688, de Bernard de Fontenelle (1657-1757). Escrevendo sobre a querela francesa, o filósofo e escritor francês compôs o *front* anticlassicista nos discursos literários do período utilizando argumentos semelhantes ao de seu amigo Perrault, citando a Antiguidade como “infância do mundo”, mas principalmente reconhecendo que

Os antigos inventaram tudo, é neste ponto que seus partidários triunfam. Então eles tinham muito mais inteligência do que nós: de jeito nenhum. Mas eles estavam a nossa frente. [...] Se tivéssemos sido colocados em seu lugar, nós teríamos inventado; se estivessem no nosso, acrescentariam ao que encontrassem inventado. Não há grande mistério aqui.

[...]

A comparação que fizemos entre os homens de todos os séculos e um só homem pode se estender a toda nossa questão do antigo e do moderno. Um espírito bem cultivado é, por assim dizer, composto de todos os espíritos dos séculos anteriores, um espírito que se cultivou ao longo do tempo. Portanto, este homem que viveu desde o princípio do mundo até o presente teve sua infância onde ele era ocupado apenas pelas necessidades mais prementes da vida, sua juventude onde foi muito bem-sucedido nas coisas da imaginação como a poesia e a eloquência, onde começou a raciocinar, mas com menos solidez que o fogo. Ele está agora na idade da virilidade, onde argumenta com mais força e mais luzes do que nunca, mas ele seria muito mais avançado se a paixão pela guerra não o tivesse tomado por longo tempo e lhe tivesse dado desprezo pelas ciências, a que ele finalmente retornou.²⁹ (FONTENELLE, 1998, p. 2-6).

²⁹ Tradução livre. Original em francês: “*Les anciens ont tout inventé, c’est sur ce point que leurs partisans triomphent; donc ils avaient beaucoup plus d’esprit que nous: point du tout. Mais ils étaient avant nous. [...] Si l’on nous avait mis en leur place, nous aurions inventé; s’ils étaient en la nôtre, ils ajouteraient à ce qu’ils trouveraient inventé; il n’y a pas là grand mystère [...] La comparaison que nous venons de faire des hommes de tous les siècles à un seul homme, peut s’étendre sur toute notre question des anciens et des modernes. Un bon esprit cultivé est, pour ainsi dire, composé de tous les esprits des siècles précédents, ce n’est qu’un même esprit qui s’est cultivé pendant tout ce temps-là. Ainsi cet homme qui a vécu depuis le commencement du monde jusqu’à présent, a eu son enfance où il ne s’est occupé que des besoins les plus pressants de la vie, sa jeunesse où il a assez bien réussi aux choses d’imagination, telles que la poésie et l’éloquence, et où même il a commencé à raisonner, mais avec moins de solidité que de feu. Il est maintenant dans l’âge de virilité, où il raisonne avec plus de force et a plus de lumières que jamais, mais il serait bien plus avancé si la passion de la guerre ne l’avait occupé longtemps, et ne lui avait donné du mépris pour les sciences, auxquelles il est enfin revenu.*”.

Uma vez instaurada pelos Modernos, a premissa do presente como futuro do passado evidenciava nas últimas décadas do século XVII uma noção de progressão temporal baseada na ideia de transitoriedade dos períodos históricos que, por sua vez, rompia com uma concepção de tempo marcado pela recorrência e permanência. Ora, a revolução cultural que no Renascimento italiano possibilitou um amplo e complexo retorno aos ideais da Antiguidade greco-latina trouxe à tona também sua concepção de tempo e história compreendidos, fundamentalmente a partir de Políbio, em grande proximidade com os ciclos da *physis*. Deixando de lado a linearidade e a escatologia que caracterizaram a visão cristã no período medieval, a Renascença recuperou e reelaborou a noção temporal clássica que, visando atender a demanda política das novas repúblicas italianas, passou a compreender a deusa Fortuna como regente da história ao guiá-la a um destino sempre pré-determinado e já encenado, visto que em um mundo condenado à eterna repetição a deusa teria apenas o poder de fazer girar a roda sob seu poder, mas jamais o de criar algo novo (BIGNOTTO, 1992, p. 185-186).

Nesse contexto, não somente a história passa a ser compreendida como um eterno retorno como também as artes se tornam, a partir de então, compulsórias releituras da tradição clássica através da promoção do retorno aos ideais estéticos da Antiguidade. A noção de “novo” passa então a ser relativizada em nome do enaltecimento do passado como inspiração e da restauração de grandes modelos clássicos, tarefa por vezes concebida como mais difícil e nobre do que a inovação. Logo, o *moderno*, que desde o início da Cristandade designava, ao mesmo tempo, o “novo” e “atual”, se torna, em meio ao Renascimento, sinônimo não de originalidade ou novidade, mas de renovação, de ser e fazer “de novo” conforme uma compreensão do passado e do presente em unicidade, fundamentada na ideia de uma história cíclica que buscava superar e apagar a escuridão de uma suposta Idade das Trevas através do retorno ao esplendor da Era Clássica (CAVALCANTE, 2000, n.p.).

Ao defender a valorização dos artistas e intelectuais de seu tempo através da comparação sistemática entre o legado antigo e os avanços modernos, Perrault e seus partidários deram ensejo a uma disputa que pôs em declínio, a um só tempo, tanto a percepção renascentista do futuro como possível passado reprisado – através de uma nova apreensão do presente e do passado como períodos históricos distintos – quanto um modelo cultural pautado exclusivamente na imitação da Antiguidade e nas regras herdadas da tradição, que até então definiam com unanimidade os parâmetros do belo. Logo, a querela francesa configurou um fim de século e o nascimento de um novo tempo em que a compreensão de “ser moderno”

passa a ser alicerçada, de um lado, na consciência de um modelo linear e evolutivo da história e, de outro, em um incessante compromisso com o novo e com a originalidade, agora apreendidos como reflexo de uma experiência de tempo, isto é, como expressão da particularidade e do valor inerente de cada período histórico. Ora, enquanto paladino dos modernos, Perrault defendeu incessantemente que se cada época tem seus próprios artistas e suas próprias técnicas, logo, cada tempo deveria ter autonomia para definir seu julgamento e gosto estético com base na cultura presente, não nos critérios de tempos passados, como bem resume Roberta Andrade Nascimento (2007, p. 38) ao afirmar que

A noção de relatividade do tempo histórico esboçada no *Parallèle* aponta, como já foi dito, para a impossibilidade de emissão de um julgamento único sobre o valor das obras, uma vez que a arte, a partir desse princípio, passa a ser considerada uma realização única e irrepetível, marcada pela época e pelo local de nascimento. [...] A noção de relatividade destaca o fato de que não se pode mais operar com fórmulas fixas, pois a obra capta a crise instaurada em um agora, legitimando um novo presente; afirma-se, então, que cada época possui uma nova possibilidade que não é transmitida por herança, pois estamos sendo sempre reconduzidos a uma nova origem.

Assim, Charles Perrault e seus partidários deflagravam os primeiros golpes contra o classicismo de Boileau. Ao tornar admissível entre os Antigos a ideia de que os séculos eram de fato diferentes entre si, os Modernos rompiam não apenas com a percepção de uma história cíclica, que se eternizava em sua repetição, mas também com as bases de uma estética fundamentada na teoria mimética clássica que compreendia os aspectos do mundo, enquanto objetos de imitação da arte, como universais, imutáveis e eternos. Nesse sentido, a ruptura da lógica temporal então vigente se tornou apenas a primeira grande fissura nos alicerces que sustentavam o edifício do Classicismo francês. Era preciso agora voltar-se para a construção e consolidação de um novo olhar sobre as artes, mas também sobre si.

3 DA TRADIÇÃO AO GOSTO: O LUGAR DA *SENSIBILITÉ* NA CRÍTICA MODERNA

3.1 Do *gosto*

A datação de um conceito constitui-se como uma tarefa sempre difícil, por vezes, até impossível. Com o conceito de *gosto* não seria diferente. Ainda assim, sua criação é frequentemente atribuída ao século XVII, mais especificamente ao jesuíta e escritor espanhol Baltasar Gracián (1601-1658). Tal afirmação é constantemente feita por estudiosos do *gosto* tomando por base o trabalho do historiador alemão Karl Borinski, que, em 1894, empreendeu um estudo sobre a obra do jesuíta, a quem afirma ter sido o primeiro a empregar o termo *gosto* em sentido metafórico. Decerto, não é possível definirmos com precisão a origem deste conceito que aqui nos é tão caro. Entretanto, Luc Ferry (2012) nos assegura ter sido realmente em meados do século XVII que o termo se expandiu pela Europa – primeiro na Itália e na Espanha, depois na França e na Inglaterra e só mais tarde na Alemanha – designando uma faculdade nova, um sentido capaz de distinguir o belo do feio por meio de uma separação que parte do sentimento (*aisthêsis*) (FERRY, 2012, p. 39).

Embora tenha sido cunhado apenas no século XVII, conforme defende a maioria dos estudiosos do conceito, é possível encontrarmos a ideia a qual o *gosto* designa já no pensamento de escritores e filósofos anteriores ao período. Em seu estudo sobre o tema, Giorgio Agamben (2017) nos ajuda a compreender como com o passar dos séculos tal conceito, ou mesmo apenas a ideia a qual se refere a partir dos seiscentos, se consolida por todo o pensamento ocidental como uma faculdade excedente notadamente entendida e marcada pelo julgamento individual e até sentimental de cada sujeito sobre determinado objeto fonte de prazer; um conhecimento que não se alicerça em um saber científico, racional ou mesmo teórico. Para o filósofo italiano, esta concepção de gosto encontra-se, de certo modo, expressa já nos escritos de Platão, posto que “pertence à mais profunda intenção do pensamento platônico o princípio pelo qual o visível (e, portanto, o belo, enquanto ‘o que é mais aparente’) está excluído do âmbito da ciência” (AGAMBEN, 2017, p. 20).

Percorrendo, então, os caminhos da ideia de gosto através do pensamento de diversos autores, desde antigos até contemporâneos, Agamben afirma que no decorrer dos séculos tanto *gosto* quanto a ideia a qual hoje denomina passaram a ser cada vez mais entendidos como uma faculdade de sentido antimetafísico. Ademais, antes que Kant pudesse apresentar em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1791) uma definição de gosto como um saber que não

se sabe e um prazer que não goza, mas julga a partir de certa intuição do sujeito sobre o objeto fonte de prazer ou desprazer, alguns importantes autores dos séculos XVI e XVII, como Tommaso Campanella e René Descartes, já haviam contribuído para a construção da noção de gosto enquanto faculdade fortemente marcada e guiada pelos sentidos, pelos sentimentos e por um *je ne sais quoi* (*não sei o quê*) na expressão francesa.

É em Ludovico Zuccolo, mais especificamente em *De cognitive, veritate et ideis* (1684), que Agamben encontra a primeira menção deste *não sei o que* como fator de apreciação e julgamento das artes. Ao afirmar que “os pintores e outros artífices sabem bem o que foi feito corretamente ou mal, mas frequentemente não podem dar razão do seu juízo e dizem a quem os interroga que naquilo que não agrada falta um *não sei o quê* [*nescio quid*]”, o humanista dimensionava a insatisfação de um artista diante de uma obra que, embora tenha sido perfeitamente executada segundo as regras da razão, permanecia não agradando aos sentidos e sentimentos pela falta de um ingrediente desconhecido e até mesmo irracional que lhe denotasse verdadeira beleza (ZUCCOLO, L. apud AGAMBEN, 2017, p. 27). A mesma expressão e ideia é empregada também por Montesquieu (2005) no século XVIII, porém, agora com um sentido mais amplo, direcionado não somente ao julgamento das artes, mas também dos sujeitos: “Em algumas pessoas ou coisas há por vezes um encanto invisível, uma graça natural indefinida que somos forçados a designar com a expressão *não sei o quê*” (MONTESQUIEU, 2005, p. 51).

Montesquieu é um dos principais autores que corroboram a compreensão de gosto a partir da noção pormenorizada por Agamben. Convidado, em 1753, para colaborar na *Encyclopédie* com um verbete sobre democracia e despotismo, o filósofo francês respondeu aos editores da obra que preferia fazê-lo dedicando-se à apresentação de um estudo sobre o gosto. Publicado postumamente e em versão inacabada no tomo VII do grande livro de Diderot e D’Alembert, o verbete de Montesquieu nos evidencia um entendimento do gosto demasiadamente calcado na individualidade e nos sentimentos. Desse modo, para o filósofo, o “gosto é aquilo que nos liga a uma coisa por meio do sentimento, o que não impede que ele possa aplicar-se às coisas do intelecto” (MONTESQUIEU, 2005, p. 17).

Ao estudar as sessões realizadas na Academia Real de Arquitetura da França no século XVII, o historiador da arte Henry Lemonnier (1911) nos serve como fonte secundária que ilustra a formação desta noção de gosto no país pelo menos um século antes da escrita do verbete de Montesquieu. Segundo ata apresentada por Lemonnier, nas primeiras semanas de janeiro de 1672, o gosto se tornara o centro das discussões entre os acadêmicos que se questionavam sobre o que seria o “bom gosto” na produção e crítica arquitetônica. Antes que

pudessem chegar a uma definição precisa, naquele mesmo dia todos os acadêmicos presentes parecem ter concordado “que podemos dizer que todas as coisas feitas sob bom gosto devem necessariamente agradar, porém existem muitas coisas que podem agradar sem que possamos dizer por isso que são de bom gosto”.³⁰ (LEMONNIER, 1911, p. 4)

Entendendo como “bom gosto” aquilo que agrada universalmente por sua fidelidade a uma lógica preestabelecida e o gosto como julgamento de agrado individual e inexplicável, os acadêmicos franceses nos ajudam a perceber que as ideias em torno de tal conceito no século XVII já coincidem com algumas das noções conceituais desenvolvidas por Montesquieu em seu verbete enciclopédico no século XVIII. Ora, nela é possível identificarmos o princípio de uma dupla origem para o gosto conforme será apresentada pelo filósofo: uma natural, cuja existência é inata ao indivíduo, e outra adquirida ou moldada pelo conhecimento das artes e pelos prazeres da alma. Isso porque, como aponta o filósofo, não apenas os sentimentos são capazes de gerar o deleite do espírito e assim caracterizar o efeito do inefável sobre os indivíduos, mas também o conhecimento seria ele mesmo fonte de felicidade para a alma e guia para os prazeres dela. Assim, Montesquieu concluiu que

[...] a alma conhece por meio das ideias e dos sentimentos; ela sente prazer por meio das ideias e dos sentimentos, pois, embora possamos estabelecer uma oposição entre ideia e sentimento, quando a alma vê uma coisa ela a sente, e não há coisas tão intelectuais que ela não possa ver ou que acredite não ver e, por consequente, que não sinta (MONTESQUIEU, 2005, p. 17).

Compreendendo, igualmente, o gosto não apenas como um sentido ou saber natural que julga a aparência sensível das coisas através de critérios mais subjetivos que racionais, mas também como fator de julgamento condicionado à formação intelectual e cultural daqueles que o empreendem, Hans-Georg Gadamer (1998) nos apresenta a mais emblemática exposição deste conceito a partir de suas implicações sociais no século XVII. Partindo do pensamento de Baltasar Gracián, a quem também atribui a criação do termo em sentido metafórico, Gadamer compreende o *gosto* como sendo um conceito originalmente mais moral do que estético. Isso porque, segundo o filósofo alemão, foi justamente o ideal de formação social elaborado por Gracián que marcou todo o século XVII, chegando a suplantiar até mesmo o popular manual de etiqueta e ética do cortesão publicado em 1528 por Baltasar Castiglione. Ao contrário da obra do diplomata italiano, que desde seu título pressupunha a existência de um *status* ou fidalguia de nascença para o desenvolvimento de determinada

³⁰ Tradução livre. Original em francês: “*Mais, avant qu'en arester une deffinition précise, tous sont convenus qu'on peut dire que toutes les choses faites de bon goust doivent nécessairement plaire, mais qu'il y a plusieurs choses qui peuvent plaire, qu'on ne peut pas pour cela dire de bon goust.*”.

educação, em Gracián era o gosto que se punha como ponto de partida para uma instrução ideal, não apenas pessoal, mas também social, uma vez que para o jesuíta espanhol

Ninguém nasce perfeito. Deve-se aperfeiçoar dia a dia, tanto o pessoal quanto profissionalmente, até se realizar por completo, repleto de dotes e de qualidades. Será reconhecido pelo requintado gosto, inteligência aguda, intenção clara, discernimento maduro. Alguns nunca se realizam, falta-lhes sempre alguma coisa. Outros requerem um longo tempo para se formar. O homem completo – sábio de expressão, prudente nas ações – é aceito, e até desejado para privar do seletivo grupo dos discretos (GRACIÁN, 2003, 6, n.p.).

Com Gracián, o *gosto* torna-se o conceito sobre o qual se alicerça o ideal de uma nova sociedade, que deve educar-se moralmente através da estética. Forma-se, assim, sob o signo do “bom gosto” aquilo que desde então se denomina a “boa sociedade”. Esta, por sua vez, passa a reconhecer-se e legitimar-se não apenas pelo *status* ou procedência dos sujeitos, mas também e principalmente pela comunhão de seus julgamentos universalizantes. Desse modo, se o “bom gosto” passa a caracterizar-se como uma adequação a certa tendência de gosto generalizado, que afasta os sujeitos de si próprios e de preferências particulares em nome de certa universalidade; o “mau gosto” torna-se a total ausência de gosto, visto que se o bom gosto é entendido como uma sensibilidade que naturalmente evita tudo que é chocante e extravagante, aqueles que não o possuem encontram-se inevitavelmente fadados a empreenderem julgamentos esdrúxulos sobre todas as coisas (GADAMER, 1998, p. 84-85; GRACIÁN, 2003). Nessa lógica, o jesuíta aconselhava seu leitor a jamais ser a única pessoa a condenar algo que agrada a muitos, pois mesmo aquilo que lhe parece de mau gosto algo de bom deve possuir, uma vez que agrada a tantos.

[...] E, por menos que se entenda, se aprecia. A singularidade é sempre detestável quando errônea, ridícula. Seu conceito será desacreditado antes que o objeto; e permanecerá sozinho com seu mau gosto. Se não sabe como perceber o que há de bom nas coisas, disfarce sua inépcia, e não condene por alto; pois o mau gosto nasce geralmente da ignorância. O que todo mundo diz ou é ou quer ser (GRACIÁN, 2003, 270, n.p.).

Podemos compreender, assim, o gosto como sendo um dos principais fatores de distinção social no absolutismo estamental do século XVII³¹; um fator evidentemente fundamentado no arcabouço estético-filosófico então predominante e no próprio Classicismo, estes calcados na ideia de um mundo objetivo no qual a ordem era entendida como referencial máximo e que, como tal, deveria ser buscado e impresso em todas as áreas do conhecimento e

³¹ Aqui nos limitamos ao estudo do *gosto* e suas implicações sociais apenas dentro do recorte cronológico que atende nossa pesquisa. No entanto, é inegável que também na sociedade contemporânea o gosto, ou melhor, a comunhão de determinado “bom gosto”, permanece atuando como fator de diferenciação entre classes e sujeitos. Sobre isso, ver: BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

das artes humanas, como já analisado no capítulo inicial deste estudo. Não era de se estranhar, portanto, que entre os franceses o “bom gosto” tenha se definido a partir de uma ideia de universalidade que, tão cara a razão clássica, compreendia o belo como uma essência em si, que poderia ser desvendada apenas pela razão.

Sendo assim, é possível entendermos o gosto e seus desdobramentos no século XVII também como uma das ferramentas utilizadas pelo Classicismo para o ordenamento do mundo conforme defendia sua filosofia estruturante. Entretanto, a instituição de um “bom gosto” como elemento de universalização e generalização de um julgamento estético e moral que poderia definir em maior escala também a diferenciação social do período, não impediu que o principal problema da estética do século tenha sido o de conciliar a consciência cada vez maior da subjetividade do belo – que deixa de ser um “em si” para tornar-se um “para nós” – com a exigência de critérios que estabelecessem com ele uma relação também objetiva, com o mundo (FERRY, 2012, p. 32).

É, portanto, no seio desta problemática que reside a origem não da equivalência entre teoria e gosto, como antes proposta por Franklin Leopoldo e Silva, mas sim sua cisão, cada vez maior e irreversível. Nessa lógica, era normal que uma querela como a iniciada por Charles Perrault e Nicolas Boileau tivesse se desdobrado naquilo que Joan DeJean interpretou como sendo uma batalha não apenas cultural e intelectual, mas também política e social. Afinal, é possível compreendermos agora com mais clareza que ao defender mudanças estruturais nas configurações artísticas e literárias do período, Perrault e seus partidários causaram, com razão, o temor entre a estável elite cultural que via na insurgência de tais questionamentos o perigo eminente de declínio da ordem então vigente. Estando a antiga filosofia da arte sujeita a perigosos questionamentos de certa teoria da sensibilidade emergente, não será o risco de certo “aburguesamento” do gosto francês que intimidará Boileau e seus aliados durante a querela, mas sim a ameaça de uma “feminização” deste gosto que, segundo acreditavam os Antigos, encontrava-se eminentemente próximo de render-se às influências irracionais da sensibilidade das mulheres que se faziam cada vez mais presentes na cena literária francesa do século XVII.

3.2 Mulheres, salões e romance: caminhos da “feminização” do gosto seiscentista

Frequentados por uma considerável diversidade de pessoas, tanto em termos de *status* quanto de gênero, foram os salões franceses, sobretudo os parisienses, que exerceram a mais importante influência na literatura do reinado de Luís XIV, fora dos espaços formais das

academias. Constituindo-se como pequenas cortes privadas nas quais a música, a dança, o canto, a leitura e as conversas se instituíaam como principais meios de educação, sociabilidade e divertimento, foi através dos salões que as mulheres, grande ameaça ao gosto nacional segundo Boileau, se consolidaram como parte respeitável do público leitor francês, mas também e principalmente como escritoras.

Com efeito, em sua grande maioria, era sob a organização e o teto de ilustres damas da sociedade seiscentista que essas reuniões se realizavam com certa frequência, tanto na capital quanto em Versalhes. Não apenas os salões eram majoritariamente idealizados por mulheres como também a própria tradição deles fora introduzida na França por uma delas. Segundo Auerbach, teria sido Catherine de Vivonne, a Madame de Rambouillet, quem implementou e adaptou a cultura das reuniões de instrução e sociabilidade no país a partir da exemplaridade da experiência renascentista italiana, na qual príncipes seculares e espirituais, patronos, artistas e poetas se reuniam em torno de um ideal de aristocracia “natural” baseada na educação e em um valor inerente ali adquiridos (AUERBACH, 2012, p. 249). Uma vez disseminada entre os membros da alta aristocracia e os principais representantes da vida cultural francesa do século XVII, a ideia dos encontros realizados inicialmente no *Hôtel* de Rambouillet deu origem a novos salões que rapidamente passaram a ser identificados pelo nome daquela que o abria suas portas à alta sociedade, fosse ela escritora ou “dona de casa”. Este fora o caso do salão de Rambouillet, mas também do de Madeleine de Scudéry (1607-1701), que se destacou tanto como anfitriã quanto como autora, chegando a ser considerada já em sua época a representante da literatura francesa feminina, como veremos mais à frente.

Embora tenham ficado marcados como encontros sediados predominantemente por mulheres, não apenas por elas os salões eram formados. Ao contrário, eram nessas reuniões particulares que cortesãos, burgueses, magistrados, intelectuais e escritores, sem qualquer distinção social entre si, destacavam-se por suas tendências ao refinamento representado pelo *honnête homme*. Considerado um ideal de personalidade voltado diretamente para a pessoa humana, o arquétipo do homem de *honnêteté* [honestidade] constituía-se pela vivacidade de espírito, a cordialidade, a moderação de seus propósitos, a ausência de pedantismo e um perspicaz discernimento das coisas. Independentemente de classe, profissão ou religião, acreditava-se que tornar-se um *honnête homme* estava ao alcance de qualquer pessoa que desejasse e fosse capaz de moldar-se interna e externamente dentro do espírito da época. Sendo assim, para Auerbach, não era a cultura o fundamento que mantinha a tradição dos salões na França do século XVII, mas sim a *honnêteté*, princípio sobre o qual toda a sociedade deveria ser alicerçada (AUERBACH, 2012, p. 251). Seguindo esta lógica, podemos entender tais

reuniões também como espaços em que se punha em prática o ideal de formação social de Baltasar Gracián, isto é, o da construção de uma aristocracia – ou “boa sociedade” – que se identificava como tal pela comunhão de um gosto refinado – o “bom gosto” – que, assim como nos salões, intencionava muito mais a perfeição social do que a individual. Afinal, como defendia o jesuíta espanhol, o “gosto exige cultivado, assim como o intelecto. [...] Adquire-se o gosto pelo convívio com os outros e se herda com a continuidade. É uma sorte poder se privar com alguém de gosto perfeitamente desenvolvido.” (GRACIÁN, 2003, 65, n.p.).

Por sua vez, ainda que tenha carregado o gênero masculino consigo, foi sob o signo das mulheres que o ideal de *honnête homme* se consolidou na sociedade e cultura francesa do período. Como afirma Jacqueline Lichteinstein (1994, p. 22),

[...] as formas dessa nova civilidade foram elaboradas no que então chamava-se “a convivência das mulheres”, no quarto azul de Arthénice [Rambouillet], na casa de Madame de Sablé, nos salões e alcovas em que as senhoras reinavam como “mestras” na língua e avaliadoras incontestáveis do gosto. A honestidade foi, de fato, uma invenção das mulheres, embora a história só tenha conservado a expressão *honnête homme*. Aliás, basta ler os textos dessa época para se convencer de que, aos olhos da maioria dos escritores do Grande Século, não há homem mais “honesto” do que uma mulher.

De fato, basta lermos alguns dos grandes autores do século para identificarmos neles a admiração e valorização da honestidade feminina na crítica, especialmente a literária. Charles Perrault foi um desses escritores que traduziram em sua obra o respeito e preferência pela agudeza e refinamento do julgamento feminino. No diálogo inicial do primeiro tomo de *Parallèle des Anciens et des Modernes*, o gosto havia se tornado tema de uma das primeiras discussões entre o Presidente, o Abade e o Cavaleiro. Em meio a uma conversa de suas personagens sobre a qualidade das obras de antigos poetas gregos, Perrault acaba inserindo o gosto feminino como solução para mais uma discussão instaurada entre Antigo e Moderno. Isso porque, a fim de complementar certo pensamento apresentado antes por seus companheiros, o neutro Cavaleiro lhes conta a história de Madame Mornet, que ao ouvir o marido recitando Píndaro em grego durante um jantar com amigos questionou o motivo do prazer em fazê-lo naquela língua. Segundo o marido havia lhe dito, as odes do poeta antigo não teriam a mesma graça caso proferidas em outra língua. Pedindo, então, para que o marido traduzisse o que havia acabado de ler para que pudesse ter noção do conteúdo recitado, a mulher questiona ao homem, ao fim de sua tradução, se ele havia acabado de inventar aquilo para zombá-la, pois não acreditava que algo tão desprovido de sentido fosse objeto de tamanha adoração de seu marido e companheiros. Por tal julgamento, afirma o Cavaleiro, a

mulher foi acusada diante de todos de não possuir o discernimento adequado para a apreciação de uma ode tão estudada por homens de grande importância. Discordando da opinião de Monsieur Mornet e disposto a defender o julgamento feminino na crítica literária, o Abade logo intercede pelas mulheres diante do Cavaleiro e do Presidente, afirmando que

Conhecemos bem a exatidão de seus discernimentos para as coisas finas e delicadas. A sensibilidade que possuem para o que é claro, vívido, natural e de bom senso, e a aversão súbita que testemunham por tudo o que é obscuro, lânguido, forçado e confuso. De qualquer maneira, os julgamentos das senhoras pareceu de tão grande importância aos do vosso partido que não omitiram nada para tê-lo ao vosso lado, como são testemunhas esta tradução fina e delicada dos três melhores diálogos de Platão, que foram traduzidos para nossa língua apenas para fazê-las amar os antigos, mostrando-lhes o que há de mais belo em suas obras. Infelizmente não deu certo, e de uma centena de mulheres que começaram a ler estes diálogos, não mais do que quatro tiveram forças para concluí-los.³² (PERRAULT, 1688b, p. 31)

Precisa, a defesa do julgamento feminino feita pelo porta-voz dos Modernos estende-se em duas importantes discussões aqui em voga. A primeira delas refere-se ao próprio ideal do *honnête homme* acima apresentado. Ora, em Perrault, a crítica ao platonismo desvela-se como uma crítica também ao pedantismo tão condenado nos salões franceses. Entendido no século XVII como aquele que constantemente impõem-se a todos como mestre do viver e do pensar, o pedante se opunha por definição à pessoa de *honnêteté* que, dotada de discernimento e bom senso, deveria se portar como um ator que por conhecer os palcos do mundo movimenta-se com facilidade, simplicidade e graciosidade por todos eles. A definição de pedantismo esboçada por Antoine Arnauld e Pierre Nicole em *La logique ou L'art de penser*, publicada na França em 1662, nos dá uma melhor dimensão das críticas feitas por Charles Perrault a este comportamento.

O pedantismo é um vício do espírito e não de profissão; e há pedantes vestidos de todas as formas, de todas as condições e de todos os estados. Dar importância as coisas pequenas e baixas, fazer uma exibição frívola de sua ciência, *acumular grego e latim sem julgamento*, importar-se com a ordem dos meses da Ática, as roupas dos macedônios e outras discussões igualmente inúteis; plagiar um autor injuriando-o, *insultar de maneira escandalosa aqueles que não compartilham de nossos sentimentos* sobre a inteligência de uma passagem de Suetônio ou sobre a etimologia de uma palavra como se se tratasse de religião ou do Estado; *querer insurgir a todos contra um homem que não estima Cícero*, como se fosse um perturbador da paz pública, como Scaliger tentou fazer contra o Erasmo, *interessar-se pela reputação*

³² Tradução livre. Original em francês: “On sçait la justesse de leur discernemenc pour les choses fines & delicates. La sensibiitié qu'elles ont pour ce qui est clair, vij, naturel & de bon sens, & le dégoût subit qu'elles témoignent à l'abord de tout ce qui est obscur, langusfliant, contraint & embarrassé. Quoy qu'il en soit , le jugement des Dames a paru d'une si grande conséquence à ceux de vôtre parti, qu'ils n'ont rien obmis pour le mettre de leur côté, témoin cette traduction fine délicate des trois plus agréables Dialogues de Platon qui n'ont été mis en nôtre langue que pour leur faire aimer les Anciens, en leur faisant voir ce qu'il y a de plus beau dans leurs Ouvrages. Malheureufement cela n'a pas réussi & de cent femmes qui ont commencé à lire ces Dialogues, il n'y en a peut être pas quatre qui ayent eu la force de les achever.”

*de um antigo filósofo como se fosse seu parente próximo, é propriamente o que se pode chamar de pedantismo.*³³ [Grifos meus] (ARNAULD; NICOLE, 1662, p. 22)

Definindo o pedantismo como o vício de espírito daqueles que dão importância às coisas supérfluas e não possuem o bom senso para atuarem com simplicidade e naturalidade diante de mundos e opiniões distintas das suas, os autores de Port-Royal redimensionam nossa interpretação tanto do trecho do diálogo supracitado quanto da descrição da personagem Presidente enquanto representante dos Antigos no paralelo de Perrault, apresentada em capítulo anterior, posto que este apresenta-se agora, a partir desta nova compreensão do pedantismo, não apenas como um típico classicista antiquário, que vive de costas para o presente, mas também como um legítimo pedante, devoto de coisas frívolas e incapaz de conceber opiniões distintas da sua, principalmente quando se refere à cultura do passado. Nesse sentido, entendermos a aversão ao pedantismo no século XVII nos permite compreender não apenas a proporção que o ideal de *honnête homme* atingiu na sociedade francesa do período, mas também o próprio olhar de Perrault sobre seus adversários na contenda aqui em estudo.

Igualmente, ao citar a história de Madame Mornet e utilizar a autoridade do gosto feminino como medida de julgamento justo da poesia antiga em seu paralelo, Charles Perrault vai além da simples exposição de críticas ao platonismo ou ao pedantismo. Ao fazê-lo, o autor acaba por ilustrar especialmente o lugar das mulheres em uma sociedade que cada vez mais se moldava a partir do princípio da *honnêteté* que fundamentava e guiava os salões. Ademais, através de Madame Mornet, seu interesse pela obra de Píndaro e, principalmente, de seu parecer honesto sobre a obra do poeta grego, Perrault nos evidencia a realidade de uma época na qual as mulheres não se contentavam mais em destacar-se apenas por suas belezas ou pela delicadeza de seus gestos; interessavam-se agora por assuntos até então exclusivamente masculinos, discutindo questões de literatura, gramática, ciência e filosofia e destacavam-se pela astúcia de suas críticas que se tornaram por toda a corte e capital sinônimos de sinceridade e objeto de apreço daqueles que buscavam uma opinião honesta sobre suas obras.

³³ Tradução livre. Original em francês: “*La Pédanterie est un vice d'esprit & non de profession; & il y a des Pedans de toute robe, de toutes conditions, & toutes estats. Relever des choses basses & petites, faire une vaine montre de sa science, entasser du Grec & du Latin sans iugement, s'échauffer sur l'ordre des mois Attiques, sur les habits des Macedoniens, & sur de semblables disputes de nul usage; piller un Auteur en luy disant des injures, déchirer outrageusement ceux qui ne sont pas de nostre sentiment sur l'intelligente d'un passage de Suetone, ou sur l'étymologie d'un mot, comme s'il s'y assoit de la Religion & de l'Estat; vouloir faire soulever tout le monde contre un homme qui n'e n'estime pas assés Ciceron comme contre un perturbateur du repos public, ainsi que Ilus Scaliger a tasché de faire contre Erasme, s'interesse pour la reputation d'un ancien Philosophe comme si l'on estoit son proche parent, c'est proprement ce qu'on peut appeler Pedanterie.*”

Desse modo, ainda que não tenha se constituído como causa primária dessas reuniões, a cultura se tornou, inevitavelmente, uma consequência dos salões franceses do período.

De fato, segundo Joan DeJean, foi justamente no século XVII, mais especificamente no contexto da querela entre Antigos e Modernos, que o conceito de *cultura* [*culture*] se modificou na França, deixando de ser somente uma referência a agricultura – cultivo da terra – para referenciar também o cultivo do intelecto. Isso porque, discordando de Norbert Elias, para quem a noção moderna de cultura teria nascido na Alemanha do século XIX, é em Fontenelle, ainda em *Digression sur les anciens et les modernes*, que DeJean identifica a origem deste deslocamento semântico. Nela, o autor desenvolve o pensamento de que assim como alguns frutos e flores só se desenvolvem em determinadas localidades devido suas especificidades climáticas, também determinados modos de pensar só seriam possíveis em determinados países:

Ideias diferentes são como plantas ou flores que não se adaptam da mesma forma aos diferentes tipos de clima... Talvez o fato de que laranjeiras não cresçam com facilidade aqui, como o fazem na Itália, indique que há na Itália um certo modo de pensar diferente de tudo que temos na França (FONTENELLE, 1688 apud DEJEAN, 2005, p. 181).

Nessa lógica, Fontenelle implementava na França seiscentista um raciocínio no qual ser francês passava a significar não apenas ter nascido em solo francês, como também pensar como francês, isto é, conforme as características intelectuais deste povo. Ora, qual era o objetivo dos frequentadores dos salões de Paris e Versalhes senão o de cultivar-se intelectual e socialmente conforme a *honnêteté*, ideal genuinamente francês?

Decerto, era especialmente a leitura de obras nacionais e contemporâneas ali realizada que se destacava como o mais importante dos meios de cultivo de uma intelectualidade especificamente francesa. Não à toa, é comum que em diversos estudos sobre o tema os salões sejam recorrentemente denominados como “salões literários”, dada a centralidade da literatura nesses espaços de instrução informais. Seja como for, era comum que neles autores de todos os gêneros lessem seus escritos mais recentes para um público seletivo que os julgava e debatia segundo o espírito da época. Fora através dessas reuniões que muitos dos escritores que marcaram o século de Luís XIV como a Era de Ouro da França, a exemplo de Corneille, Molière e até Boileau – frequentadores do salão do duque de La Rochefoucauld –, se popularizaram e consagraram como tais. Dependendo da reputação adquirida nessas rodas de leitura para consolidar-se ou não na cena literária francesa, para um autor, “não ser conhecido, comentado e aprovado nos salões significava ser concretamente ignorado por uma parte muito significativa da república das letras.” (ZECHLINSKI, 2015, p. 11). Logo, era normal que

autores dos mais variados gêneros literários buscassem nos salões agradar a todos os gostos, mas principalmente o das mulheres, suas majoritárias organizadoras.

Baseada na concessão de pensões, vantagens e privilégios em troca de dedicatórias e exaltações em suas obras, a relação entre literatos e protetores havia mudado desde o Renascimento até o período clássico moderno, mas foi com a ascensão dos salões que as permutas passaram a se desenvolver de forma mais cordial e próxima entre escritores e senhores letrados, chegando a se desdobrar, por vezes, em amizades. Entre as mulheres, os autores tinham como objeto de barganha não apenas dedicatórias e elogios, mas principalmente aulas de orientação literária, em que atuavam como preceptores de senhoras que buscavam desenvolver-se tanto como letradas quanto como escritoras. Nesses casos, o pagamento vinha majoritariamente na forma de acolhimento, alimentação e pequenos agrados em suas próprias casas, o que poderia durar meses ou até anos. Um exemplo desse tipo de patronato foi vivido pelo fabulista Jean de La Fontaine, que por muitos anos recebeu hospedagem e benfeitorias de Madame de La Sablière, proprietária da casa onde também Molière concebeu sua última peça, *Doente Imaginário*, apresentada em Paris em 1673 (WHILHELM, 1988, p. 229).

Consequência ou não das orientações e incentivos de escritores-preceptores às *salonnières*, observou-se na segunda metade do século XVII francês um vertiginoso crescimento do que passara a ser chamado de literatura “feminina”. Adjetivada como tal não pelas mulheres que a produziam ou consumiam, mas por quem tinha poder e autoridade para definir o lugar deste tipo de escrita nos cânones da época, uma literatura considerada “feminina” era aquela que, para esses homens, destacava-se como sendo “menor” em termos de expressão e valor intelectual.³⁴ (ZECHLINSKI, 2015, p. 3) Tal como os críticos classicistas, identificamos aqui como literatura feminina, sobretudo, as obras que já no período eram enquadradas como pertencentes ao discurso do romance (*roman*).

Embora sua definição como gênero literário seja datada do século XVIII, já no século XVII o romance havia despontado na cena francesa, sobretudo nos salões, levantando consigo importantes discussões teórico-críticas sobre o par antitético verdade e ficção. Afinal, acompanhou-se a vertiginosa ascensão dos salões enquanto espaços de instrução informais também uma multiplicação de discursos paratextuais e/ou metaficcionais que visavam homogeneizar tanto a produção literária quanto a prática da leitura do reinado de Luís XIV.

³⁴ Assim como Beatriz P. Zechlinski (2015), de quem retiramos tal afirmação, aqui identificamos como essas autoridades justamente Boileau e seus pares que em meio a querela buscavam definir oficialmente como cânone para a literatura francesa apenas os autores antigos, principalmente os gregos.

Alicerçadas nos paradigmas classicistas, tais discussões surgem tendo como denominador comum uma forte compreensão do antagonismo entre a história, que deveria apresentar os fatos como os eram, e a poesia, que seguindo as leis da poética aristotélica deveria fundamentar-se na verossimilhança que, por sua vez, permitiria a apresentação da verdade não conforme ela era, mas como ela poderia ser. Dessa forma, a oposição entre verdade e ficção traduzia-se para os teóricos do período, inicialmente, na dicotomia entre história e poesia, de modo que esta última seria,

[...] à diferença dos “discursos em prosa” – e aqui não é somente o discurso da história que é visado, mas igualmente o discurso do romance –, “magnífica em suas ideias, elevada em suas expressões, audaciosa em suas palavras, apaixonada em seus movimentos”. Assim trabalhada e entendida, a poesia confere “às coisas mais comuns e mais naturais um ar fabuloso, a fim de torná-las mais maravilhosas” e, que aqui mais interessa, visando “ressaltar a verdade pela ficção”. Por outro lado, “o objetivo principal da poesia é o proveito”, que é produzido pela purificação dos costumes, pelas “instruções salutares” (COSTA, 2009, p. 21).

Compreende-se, assim, que enquanto o discurso histórico-historiográfico tinha por objetivo registrar em prosa os eventos do mundo, o poético intencionava, acima de tudo, instruir a partir de certa ornamentação da verdade, isto é, da verossimilhança. Segundo Leila de Aguiar Costa, no entanto, ainda no século XVII a representatividade da ficção pela poesia logo deslocou-se para o romance, posto que diferente da poética, acreditava-se que o discurso romanescos não era guiado nem mesmo pela verossimilhança, mas por autênticas mentiras criadas apenas para surpreender e seduzir o leitor sem qualquer finalidade pedagógica (COSTA, 2009, p. 26). Entre os Antigos, o romance – pastoral, precioso ou cômico – apresentava-se, então, como nada mais que uma obra frívola e perigosa que estimulava, excitava e despertava entre os jovens apenas sentimentos que deveriam, na verdade, ser combatidos ou até extintos. Ademais, entendia-se que ao desviar os leitores de obras efetivamente úteis e educativas, os romances, sempre “repletos de dissimulações” e “coisas falsas e fabulosas” que “se finge ter acontecido”, não apenas omitiam como também obliteravam a verdade (SOREL, C., 1996 apud COSTA, 2009, p. 27).

Todavia, o discurso contrário aos romances não foi uníssono entre os críticos franceses. Ainda de acordo com Leila Costa, escritores como René Rapin e André Mareschal foram alguns dos que no século XVII advogaram pelo gênero vendo nele o uso de artifícios literários que poderiam ser aplicados também na escrita histórico-historiográfica, de forma a imbricar história e romance em uma união do conhecimento útil com uma leitura agradável. Para além da intervenção masculina, foi de uma mulher que partiu a mais determinada salvaguarda do gênero na França seiscentista, mas especificamente daquela que já em seu

tempo havia se tornado paradigma da literatura feminina e da própria tradição romanesca: Mademoiselle de Scudéry.

Irmã mais nova do também escritor Georges de Scudéry, Madeleine destacou-se como escritora através dos salões, primeiro o de Madame de Rambouillet e depois o seu próprio. Sob o pseudônimo Safo, importante poetisa grega, a autora publicou algumas das obras que, pela primeira vez na literatura francesa, apresentaram ao público leitor emoções verdadeiramente profundas, como a melancolia, o tédio, a inquietude e outras aflições da alma humana. Mas foi tomando o nome de seu irmão emprestado que a escritora publicou, entre 1654 e 1660, a mais polêmica e célebre de suas obras, *Clélie, histoire romaine*. Dividido em cinco volumes e ambientado na Antiguidade clássica, o romance de Scudéry levou ao público uma sobreposição de história e ficção ao narrar a jornada do jovem Aronce em busca de sua amada Clélie, de quem havia sido separado durante a celebração de seu casamento após um terremoto que vitimou os pais da moça e a tornou desaparecida. Através de uma escrita galante e da narrativa das aventuras percorridas pelas personagens desde a consolidação da paixão até o momento de seu reencontro, a autora apresentou aos seus leitores o ciclo do amor entre os jovens em meio às interrogações sobre a moralidade do mundo e suas formas de expressão.

Apesar da dimensão da obra e de sua novidade temática, o romance de Scudéry destacou-se, principalmente, pelo o que a autora chamou de *La carte de Tendre*. Descrito por Clélie a um grupo de amigos, o mapa mostrava aos homens o caminho e desvios para o coração das mulheres, tendo a cidade de Nova Amizade como ponto de partida e três cidades de Tendre como destinos ideais, sendo elas Tendre-sobre-Estima, Tendre-sobre-Reconhecimento e Tendre-sobre-Inclinação. Possíveis de serem alcançadas por três percursos distintos, o mapa de Clélie demonstrava que se, por um lado, os caminhos de Grande Espírito, Bons Versos, Sinceridade, Assiduidade, Diligência, Sensibilidade, Ternura, Respeito, Grande Coração e outros galanteios poderiam levar o viajante à salvo até uma das cidades de Tendre; por outro lado, os caminhos percorridos através da Negligência, Ligeireza, Esquecimento, Indiscrição, Maledicência e Maldade poderiam levá-lo apenas a destinos sombrios, como o Mar da Inimizade ou o Lago da Indiferença.

Composto por gestos, sentimentos e hesitações que descreviam os principais estados passionais, o mapa de Tendre havia sido criado por Scudéry, originalmente, como um jogo social no início da década de 1650. Uma vez disseminado entre os frequentadores dos salões, o mapa se consolidou como uma cartografia alegórica das figuras passionais e apaixonadas tanto dos salões reais quanto dos romances preciosos ficcionais. Enquanto subgênero do

romance do século XVII, o preciosismo se destacou na cena francesa como estilo literário que se voltava para a interioridade de suas personagens, a análise de seus sentimentos mais íntimos e seus discursos apaixonados. Contudo, foi seu vocabulário extremamente rebuscado, afetado e não usual que deu ao estilo certa visibilidade, mesmo que negativa. Nessa via, ao dar uma visão idealizada do amor através de uma pintura poética da sociedade mundana do seiscentos, a obra de Madeleine de Scudéry pôs os romances preciosos no mapa da literatura francesa ao mesmo tempo em que o tornou reconhecido como gênero preponderantemente feminino.

Entretanto, Clélie e seu mapa suscitaram não apenas elogios e admiração entre os partidários do romance, como também o escárnio contra o estilo das autoras agora apelidadas pejorativamente de “preciosas”. Molière foi um dos literatos que no período dedicaram sua escrita à crítica da literatura feminina propagada pelos salões. Ainda que tivesse se mantido ao lado dos Modernos em meio a querela, o autor não se furtou de criticar o que caracterizou como *Les Précieuses Ridicules*. Escrita em 1659, a célebre comédia que já em seu título trazia uma imagem negativa dos modos e discursos do preciosismo apresentava ao leitor Madelon e Cathos, duas burguesas provincianas recém recebidas em Paris por Gorgibus, respectivamente, pai e tio das moças, então decido a arranjar-lhes bons casamentos. Entre seus pretendentes estavam os distintos e honestos La Grange e Du Croisy que, ao falarem de casamento, logo são dispensados pelas moças. É citando o mapa de Tendre e mostrando-lhe os caminhos necessários a serem percorridos até a paixão amorosa que Madelon e Cathos justificam ao atônito Gorgibus o motivo de tal rejeição: faltava aos seus pretendentes o refinamento, o bom galanteio, o *bel sprit* e as *belles manières* fundamentais para se conquistar uma mulher antes que lhe fosse proposto casamento. Por sua vez, humilhados e dispostos a se vingarem, os rapazes enviam dois de seus lacaios, agora sob finas vestimentas, falsos títulos nobiliários e fingidos gestos e linguagens romanescas, para galantear e ludibriar as jovens que logo são enganadas pelos farsantes ordenados por La Grande e Du Croisy.

Considerado o primeiro grande texto de Molière, nele o dramaturgo pôs-se a criticar e zombar diretamente o deslumbramento feminino face ao preciosismo, bem como os homens que a ele se rendiam para satisfazer as fantasias daquelas que desejavam viver um romance galante, repleto de maneiras ridículas, tolices extravagantes e jargões ininteligíveis. Ao apresentar personagens que buscavam refinar-se de forma espalhafatosa e burlesca para demonstrar um *status* que de fato não possuíam, *Précieuses Ridicules* foi inicialmente proibida de ser encenada, uma vez que a burguesia francesa como um todo se sentiu diretamente ofendida pelas depreciações conjuradas por Molière.

Por sua vez, foi de Boileau que partiu a mais dura das críticas contra o romance na França seiscentista. Se Molière havia utilizado a comédia para demonstrar sua aversão ao gênero propagador do preciosismo, o porta-voz dos Antigos foi direto ao ponto atacando diretamente os heróis romanescos. Tendo como contexto a incessante busca de Plutão por heróis que o ajudasse a combater uma rebelião no Tântalo, em *Dialogue des Héros de Roman* Boileau apresentou ao leitor a decepção e irritação do deus romano dos infernos diante da descoberta de que os heróis e, principalmente, as heroínas da poesia clássica haviam sido infectados por uma galanteria contagiosa que os transformou nas “pessoas mais tolas do mundo graças a certos autores que lhes ensinaram [...] essa bela linguagem e que deles fizeram amantes transidos” (BOILEAU, N., apud COSTA, 2009, p. 226).

Utilizando alguns dos personagens de Scudéry como exemplos de degeneração dos heróis da poesia clássica pelo romance, ao longo de seu diálogo Boileau ridicularizou desde os esforços sobre-humanos das personagens destinados a causas pírias, como o resgate de uma dama em perigo, até a linguagem extremamente afetada, cheia de excessos e nada usual dos heróis e heroínas agora reduzidos a tolos galantes. Este foi o caso de Cyrus, do romance *Atamère* de Scudéry, que ao ser avistado e interrogado por Plutão acerca de seus feitos em batalha, mostra ter se tornado um tolo ridiculamente afetado por seu amor pela jovem Mandane. Seu vocabulário extremamente requintado e enfadonho leva Plutão a considerá-lo nada mais que um chorão dispensável. A busca do deus romano por um herói ainda dotado de lucidez parece ser em vão após tantos encontros com personagens clássicas sempre afetadas pelos vícios do romance. No entanto, é o encontro com Clélie que, a princípio, lhe devolve as esperanças de encontrar ali bons aliados. Apesar de parecer, à primeira vista, uma pessoa de bom senso ao mostrar-se apreensiva com a rebelião enfrentada pelo deus do inferno, a moça logo descortina o fato de estar preocupada apenas com as possíveis reverberações das perturbações do Tântalo em vilarejos por ela considerados de extrema importância, como o de Pequenos-Cuidados, Bilhetes-Suaves ou mesmo Bilhetes-Galantes, isto é, com Tendre. Até mesmo a poetisa Safo, de quem Madeleine de Scudéry tira inspiração para seu pseudônimo, chega a encontrar-se com Plutão, mas ao ser utilizada pelo autor de *Arte Poética* para criticar com veemência o discurso romanescos do século XVII, esta acaba parecendo ao deus do submundo a mais louca de todas (BOILEAU, 1888; COSTA, 2009, p. 226).

Embora tenha dedicado suas zombarias também aos poemas épicos ruins, foi criticando sarcástica e duramente os grandes romances nos quais os autores contemporâneos se pintavam ou eram pintados com afetação e complacência sob nomes gregos, romanos, cartagineses e persas, que Nicolas Boileau continuou os ataques iniciados por Molière àquilo

que considerava ser uma degeneração da verdade e das letras de seu tempo: a literatura e o gosto femininos. Protagonizados por heróis que versavam, acima de tudo, sobre as aflições da alma dos apaixonados, os romances franceses do século XVII expressavam a liberdade amorosa e conjugal da mulher moderna que através dos salões havia conquistado lugar de destaque na sociedade aristocrática, não mais por sua beleza ou delicadeza, mas por seu senso apurado, a polidez de seus julgamentos e a sinceridade de suas críticas sempre precisas e sem pedantismo. Nessa lógica, enquanto uma forma de exteriorização da crítica e, portanto, do gosto feminino tão valorizados pelos frequentadores dos salões, o romance demonstrava, pelo menos ao lado dos Antigos, que o apelo aos sentimentos e a espontaneidade na literatura francesa estavam se tornando mais importantes do que a apresentação da verdade, o uso da razão, a demonstração da erudição clássica e o domínio da língua culta que, conforme acreditavam, seriam assegurados apenas pela poesia.

No entanto, como aponta Beatriz Polidori Zechlinski (2015), os participantes dos salões, dos quais estavam inclusas também as mulheres, “não depreciavam a literatura produzida nesses locais. Ao contrário, a literatura galante é para eles a expressão mais bela de uma nova estética, uma estética que teria vindo para suplantá-la antiga, para aprimorar o gosto literário.” (ZECHLINSKI, 2015, p. 20). Decerto, diversas autoras e críticas do período demonstraram que a preferência por temas atuais, mais sentimentais e galantes proporcionados pelo romance não anulava a exigência de uma qualidade textual e técnica que correspondesse aos seus gostos e conhecimentos refinados. Nesse sentido, não foram poucas as mulheres que no período se dedicaram vigorosamente ao estudo da gramática e da literatura clássica francesa, tanto através dos salões quanto com o auxílio de preceptores. Exemplo disso foi Marguerite Buffet que, em 1668, publicou seu primeiro guia gramatical com antologia destinada especialmente às mulheres, este intitulado *Nouvelles observations sur la langue française, où il est traité des termes anciens et inusitez, et du bel usage des mots nouveaux, avec les éloges des illustres savantes, tant anciennes que modernes*³⁵. Nele a autora dedicou-se a ensinar as mulheres de seu tempo o uso correto da língua francesa, utilizando diversos exemplos para a aplicação de determinadas regras gramaticais e situações nas quais poderiam ser utilizadas, bem como apresentou ao fim da obra uma lista de célebres mulheres que em seu tempo ou nos séculos anteriores já haviam se destacado como grandes autoras e críticas literárias, portanto, exemplos a serem seguidos por aquelas que somente

³⁵ Tradução livre: “Novas observações sobre a língua francesa, onde são tratados os termos antigos e inusitados e o bom uso das palavras novas, com os elogios das ilustres sábias, tanto antigas quanto modernas”.

agora começavam a se aventurar na república das letras (DEJEAN, 2000, p. 58; ZECHLINSKI, 2015, p. 12).

Podemos compreender, assim, como para os partidários do classicismo, principalmente para Boileau, a mais ampla e notada ameaça em meio a querela francesa não era a de se aburguesar o gosto francês, visto que a burguesia buscava a todo custo – até de forma ridícula – manter-se em igualdade com os gostos e modos da aristocracia dos salões, como demonstrou a infame peça de Molière. Antes, era o potencial de se feminizar tal gosto, a partir do protagonismo feminino nos salões e nas críticas literárias, que colocava em xeque o pensamento e a poética classicistas, uma vez que ideais modernos como o direito ao gosto e julgamento individual e sensível tornava-se ao longo do século, e mais ainda durante o conflito entre letrados, sinônimo de discernimento feminino. Não à toa, para Modernos, como Perrault³⁶, para empreender uma crítica justa e refinada sobre todas as coisas, mas principalmente sobre as artes, não era necessário ser uma mulher, mas era preciso pensar, julgar e apreciar como uma (DEJEAN, 2005:166).

Assim, já na segunda metade do século XVII francês, o gosto, a crítica e a literatura feminina demonstravam ser possível seguir a emoção sem deixar de lado a razão na produção literária. Pensamento semelhante parece nortear Perrault também em sua crítica das artes visuais durante a contenda francesa. Logo em seu primeiro paralelo, este reservado ao debate e crítica das artes visuais antigas e modernas, o autor expressou sua crença em ser possível que um artista se expressasse sensível e espontaneamente ainda seguindo a razão do bem-fazer estético. Mais que isso, para Perrault *somente* com a congruência entre a racionalidade da técnica e a sensibilidade do gênio do artista seria possível conferir à uma obra uma beleza única, capaz de tocar os sentidos, a razão e o coração de um espectador causando-lhe os “movimentos da alma” necessários à uma verdadeira apreciação e experiência artística.

³⁶ Cabe aqui ressaltar a proximidade e admiração de Charles Perrault por Madeleine de Scudéry, ou melhor, à Safo, como a chama em *O espelho ou a metamorfose de Orante*. Em seu texto de 1666, antes de narrar ao leitor uma história que havia ouvido em uma roda de conversa, Perrault afirma que em determinado momento os ali presente se puseram a descrever a si mesmo e aos seus amigos de forma “galante” e “engenhosa”, de modo que se “constituiu uma felicidade à ilustre Safo não se encontrar nessa conversa; pois da maneira que cada um começou a se exprimir sobre a grandeza daqueles que ela fez, sua modéstia sem dúvida sofreria: sei que não se atenta em absoluto em dizer algo de semelhante onde ela está; mas não estou certo de que o temor de desagradá-la pudesse impedir-nos de louvá-la em sua presença com relação a esse tipo de coisa.” (PERRAULT, 2005, p. 47-48).

3.3 Das paixões aos sentimentos: breve nota sobre a *sensibilité*

Madame de Scudéry havia, de fato, traçado em seu mapa os sentimentos e ações que poderiam levar um homem a conquistar o coração de uma mulher despertando-lhe ternura, amor. Contudo, não coube a autora do romance mais polêmico do século se debruçar sobre os estudos das emoções de forma mais empírica. Ademais, há muito filósofos e intelectuais já haviam se dedicado à alma como objeto de análise para a compreensão dos sentimentos que, acreditava-se, dela provinham.

Na Antiguidade, Aristóteles foi o primeiro que se pôs a investigá-la. Compreendendo o corpo e a alma como matérias distintas, porém, indissociáveis, para o filósofo grego, a alma seria o princípio de animação de qualquer ser vivo. Partindo desta noção, esta poderia ser dividida em três partes potenciais: uma *vegetativa*, responsável pelo crescimento, nutrição e geração; outra *sensitiva*, produtora da sensibilidade, do movimento e do desejo; e, por fim, uma *intelectiva*, fonte do pensamento e da racionalidade, portanto, exclusiva do ser humano. Aristóteles concebia, assim, as emoções e sensibilidades como produtos da potência sensitiva da alma que, por sua vez, só eram possíveis de serem suscitadas através do corpo, ou melhor, dos órgãos dos sentidos. Era desta relação de interdependência entre corpo e alma que nasceriam os sentimentos, posto que somente ao ser apreendido pelos sentidos corporais um objeto do mundo exterior poderia causar na alma toda espécie de sensações e desejos.

Retomada por São Tomás de Aquino no período medieval, tal compreensão da origem dos sentimentos perdurou até século XVII, quando estes ainda eram denominados “paixões” [*passions*] e estas eram, por sua vez, reconhecidas como “movimentos da alma” determinadas por estímulos de uma realidade externa, como podemos observar na definição do teólogo seiscentista francês Jean-Pierre Camus:

[...] a paixão é um movimento da alma que é produzido no apetite sensorial, para a busca de um bem ou o evitamento de um mal, real ou aparente. Eu explico: digo movimento da alma porque é daí que vem a fonte das paixões, deste princípio motriz, depois, na parte sensorial, especialmente porque essas faculdades são orgânicas, e ligadas ao corpo, de onde elas vêm também para os brutos”.³⁷ (CAMUS, 1614, p. 70)

A mesma definição pode ser encontrada também no *Dictionnaire universel des arts et des sciences* da Academia Francesa, publicado em 1690, por Antoine Furetière:

³⁷ Tradução livre. Original em francês: “[...] la Passion est un mouvement de l'Ame qui se faid en l'appétit sensitif, pour la suite d'un bien ou la suite d'un mal, vray ou apparent. Je m'explique: J'ay dit mouvement d'ame, car c'est de là que vient la source des passions, de ce principe mouvat, après en la partie sensitive, d'autant que ces facultés sont organiques, & comme annexées au corps, d'où vient qu'elles sont aussi aux brutes.”

PAIXÃO, em moral, é dito das *diferentes agitações da alma de acordo com os vários objetos que são apresentados aos seus sentidos*. Os filósofos não concordam com o número de paixões. As paixões do apetite concupiscível são a volúpia e a dor, a ganância e o seguimento, o amor e o ódio. Aqueles de apetite irascível são a raiva, a audácia, o medo, a esperança e o desespero. Eles são comumente divididos. Os estoicos apreenderam quatro tipos e se prestaram a fingir estar livres de todas as paixões. Veja *Abrege* de Gassendi e, sobretudo, o senhor Descartes que fez um lindo tratado sobre as paixões;³⁸ [Grifos meus] (FURETIÈRE, 1690, n.p.)

De fato, deixando um tanto quanto de lado a supremacia da razão em suas obras, René Descartes (1998) foi um dos que no século XVII voltou-se também para os estudos do que chamou de *As Paixões da Alma*. Escrito em 1649, em seu último texto o filósofo francês discorreu sobre a vida moral a partir da distinção entre o corpo e a alma e as implicações sociais da estreita relação entre ambas as partes que constituiriam todo homem e mulher. Assim como seus predecessores, o filósofo admitia tais paixões como sendo verdadeiras “percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma, que relacionamos especificamente com ela e que são causadas, alimentadas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos” (DESCARTES, 1998, p. 47). Contudo, ao contrário da sentença definida por Aristóteles, Tomás de Aquino e tantos outros escritores modernos que defendiam serem os órgãos dos sentidos os responsáveis por manter o contato direto entre os objetos do mundo externo e a alma, Descartes sustentou ser no cérebro, mais especificamente na glândula pineal, onde a alma exerce suas principais funções.

Também é preciso saber que, embora a alma esteja unida a todo o corpo, no entanto há uma parte na qual ela exerce suas funções mais especificamente que em todas as outras. E habitualmente se acredita que essa parte seja o cérebro, ou talvez o coração: o cérebro porque é com ele que se relacionam os órgãos dos sentidos; e o coração porque é como estando nele que são sentidas as paixões. Mas, examinando a coisa com cuidado, parece-me ter reconhecido de maneira evidente que a parte do corpo na qual a alma exerce diretamente suas funções não é em absoluto o coração; nem tampouco todo o cérebro, mas apenas a mais interna de suas partes, que é uma certa glândula muito pequena, situada no meio de sua substância e suspensa acima do conduto pelo qual os espíritos de suas cavidades anteriores têm comunicação com os da posterior, de forma tal que os menores movimentos que acontecem nela muito podem mudar o curso desses espíritos, e reciprocamente as menores mudanças que ocorrem no curso desses espíritos muito podem para mudar os movimentos dessa glândula.

[...]

Quanto à opinião dos que pensam que a alma recebe suas paixões no coração, não é digna de consideração, pois se fundamenta apenas em que as paixões provocam

³⁸ Tradução livre. Original em francês: “*PASSION, en Morale, se dit des différentes agitations de l'âme selon les diverses objets qui se presentent à ses sens. Les Philosophes ne s'accordent pas sur le nombre des passions. Les passions de l'appetit concupiscible, sont la volupté & la douleur, la cupidité & la suite, l'amour & la haine. Celles de l'appetit irascible sont colere, l'audace, la crainte, l'esperance, & le desespoir. C'est qu'on les divise communément. Les Stoïciens en saisoient quatre genres, & se pretendoient estre exempts de toutes passions. Voyez l'Abrege de Gassendi, & sur tout Monsieur Descartes, qui a fait un beau Traité des passions;*”.

nesse alguma alteração; e é fácil observar que essa alteração é sentida como sendo no coração somente por intermédio de um pequeno nervo que desce do cérebro até ele, assim como a dor é sentida como sendo no pé por intermédio dos nervos do pé, e os astros são percebidos como estando no céu por intermédio de sua luz e dos nervos ópticos; de maneira que não é mais necessário que nossa alma exerça suas funções diretamente no coração para nele sentir suas paixões do que é necessário que esteja no céu para nele ver os astros (DESCARTES, 1998, p. 49-51).

Desenvolvendo um pensamento fortemente racional sobre um objeto de estudo afetivo e até espiritual, Descartes esboçou uma teoria das paixões alicerçada em uma plena compreensão das partes constituintes do corpo humano e suas funcionalidades. Para ele, era impossível que os órgãos dos sentidos fossem responsáveis por levar à alma os anúncios do mundo exterior pois esses nada eram sem o cérebro, órgão onde todas as mensagens do corpo eram recebidas e processadas para, posteriormente, serem enviadas à alma. Ainda que tenha discordado de seus pares e apresentado uma concepção inédita da origem das paixões que nos admira pela complexidade e cientificidade de sua elaboração em um período de conhecimentos anatômicos ainda limitados, para Joan DeJean, foi outra mudança proposta por Descartes que causou importantes reverberações no século XVII: sua sugestão de uma nova denominação para aquilo que até então era compreendido somente como *passions*.

Também podemos denominá-las [as paixões] sentimentos, porque são recebidas na alma da mesma forma que os objetos dos sentidos externos e não são conhecidas por ela de outra maneira. Mas podemos ainda melhor denominá-la emoções da alma, não somente porque esse nome pode ser atribuído a todas as mudanças que nela ocorrem, isto é, a todos os diversos pensamentos que lhe advém, mas particularmente porque, de todos os tipos de pensamentos que ela pode ter, não há outros que a agitem e a abalem tão fortemente como o fazem essas paixões (DESCARTES, 1998, p. 47-48).

Se no princípio o filósofo havia criticado as produções que até então haviam se voltado para os estudos da alma e suas paixões por considerá-las, em sua maioria, equivocadas sobre aquilo que pretendiam abordar,³⁹ agora Descartes identificava também a necessidade de reelaboração da linguagem sentimental francesa, determinando o que poderia ser substituído, sugerindo termos novos para o que acreditava estar defasado e apresentando as especificidades de cada uma de suas sugestões. Embora *sentimento* se colocasse como uma boa opção, pois representaria a efetiva ação dos objetos externos sobre a alma, é o termo *emoções* que o filósofo considera designar melhor os movimentos bruscos e inquietantes que

³⁹ Logo no início de seu tratado Descartes declara seu afastamento de todas as teorias sobre o tema até então propostas, definindo seu estudo como o novo marco para o entendimento da alma e suas paixões: “Não há nada que mostre melhor o quanto são defeituosas as ciências que recebemos dos Antigos do que o que eles escreveram sobre as paixões. [...] o que os Antigos ensinaram a seu respeito é tão pouca coisa, e na maioria tão pouco digna de crédito, que não posso ter a menor esperança de me aproximar da verdade a não ser me afastando dos caminhos que eles seguiram. É por isso que aqui serei obrigado a escrever da mesma forma que se estivesse tratando de uma matéria que nunca alguém antes de mim houvesse abordado.” (DESCARTES, 1998, p. 27-28).

abalam a alma com força e agitação, esses até então denominados como *paixões*. A preferência por *émotion*, por si só, expressaria a própria compreensão do filósofo sobre o tema em discussão. Afinal, antes de se consolidar como termo de referência afetiva, *emoção* referia-se exclusivamente a sublevações no campo político e social, de maneira que uma *émotion populaire* designava nada mais que um levante político de origem popular. Dessa forma, ao propor uma renovação linguística defendendo a utilização de tal termo como substituto, Descartes intencionava consolidar sua própria concepção das paixões como “uma turbulência interna tão ameaçadora quanto um levante popular” (DEJEAN, 2005, p. 124).

Assim, ainda que não tenha conseguido implementar de forma imediata a mudança proposta, o último texto filosófico de Descartes se tornou o gesto inaugural de uma (re)invenção das emoções na França do século XVII, pois a partir de então iniciou-se um processo de inovação semântica que envolveu

[...] nada menos do que uma completa reescrita da linguagem das emoções, a mais extensa das revisões jamais realizadas nos tempos modernos. Com efeito, esta revisão teve tal alcance que, em ocasiões, é como se os escritores franceses, os filósofos e os cientistas, seus organizadores, estivessem conscientemente tentando reinventar, se não as próprias emoções, ao menos a série de possibilidades pensadas para as emoções e o próprio modo no que a vida emocional podia ser retratada por todos, de romancistas a médicos (DEJEAN, 2005, p. 122).

De fato, foi através da literatura, mais especificamente a partir de Scudéry, que as influências da proposta de renovação linguística do filósofo passaram a se concretizar. É na obra da romancista que podemos identificar inúmeras vezes o uso da palavra *sentimento*, porém, não mais como sinônimo de “opinião”, como era predominante até então.⁴⁰ Agora, o termo passava a ser utilizado para denominar uma ampla série de emoções causadas, sobretudo, por uma influência mútua entre sujeito e objeto. Sendo assim, enquanto Descartes entendia os sentimentos ou emoções como uma inquietação solitária e até dolorosa para a alma dos sujeitos, Scudéry inaugurava uma compreensão dos sentimentos como uma experiência compartilhada, de forma que uma nova experiência afetiva passará a ser sempre descrita como uma relação estabelecida entre sujeito e objeto, uma experiência potente o suficiente para aumentar a capacidade afetiva do sujeito (DEJEAN, 2005, p. 127). Ademais,

⁴⁰ Ainda no dicionário de Antoine Furetière, publicado pela Academia Francesa em 1690, é possível encontrarmos a definição de *sentiment* como sendo uma opinião compartilhada: “SENTIMENTO, figurativamente se diz em coisas espirituais, das diferentes perspectivas das quais a alma considera as coisas, que a levam a conceber diferentes ideias ou opiniões. É preciso sempre estar nos bons sentimentos, seguir a opinião das pessoas sábias. Eu sou do seu sentimento, eu entro no seu sentimento, isto é, eu sou da sua opinião.” [“*SENTIMENT, se dit figurément en choses spirituelles, des diverses vues dont l'ame considere les choses, qui luy en sont concevoir de differents idées ou opinions. Il faut être toujours dans les bons sentimens, suivre l'opinion des gens sages. Je suis de vostre sentiment, j'entre dans vôtre sentiment, c'est-à-dire, Je suis de vôtre advis.*”] (FURETIÈRE, 1690, n.p.).

segundo o dicionário de Furetière, *sensibilité* seria, antes de tudo, a “disposição dos sentidos para receber as impressões dos objetos”, ainda que existam “pessoas de um ser natural duro e feroz que não tenham nenhuma sensibilidade”⁴¹ (FURETIÈRE, 1690, n.p.). Um sujeito dotado de *sensibilité*, portanto, era aquele capaz de receber dos objetos, através dos sentidos, os estímulos certos para produzir verdadeiras emoções na alma.

Desse modo, o processo de reinvenção afetiva, então consolidado pela consciência da relação entre sujeito e objeto e sua influência direta sobre as paixões da alma, passa a ter em *sentiment* o termo capaz unificar e expressar distintas e novas emoções. Nessa lógica, em 1694,

A Académie define *sentiment* como “todos os movimentos da alma”. Se juntarmos elementos de várias definições, a natureza desses movimentos torna-se clara. Literalmente, o termo então referia-se a “impressões que os objetos causam aos sentidos” (Académie Française). [...] Os objetos causam impressões à alma; estas originam os sentimentos, que são as perspectivas das quais a alma por sua vez considera as coisas que inicialmente atraíram sua atenção; e para as quais, ao final do processo, a alma tem novos sentimentos (DEJEAN, 2005, p. 132).

Sendo assim, embora tenha se iniciado duas décadas antes da deflagração da querela entre Antigos e Modernos em 1678, por suas semelhanças com temas da agenda anticlassicista, este processo de inovação semântica e (re)invenção das emoções iniciado por Descartes logo fundiu-se às discussões levantadas na Academia Francesa por Charles Perrault e Nicolas Boileau. De fato, é justamente na teoria e crítica artística de Perrault que encontramos uma amostra autêntica destas noções no pensamento seiscentista francês, como veremos a seguir.

3.4 Entre a poética e a retórica: os “movimentos da alma” na teoria e crítica artística de Perrault

No segundo diálogo *Parallèle des Anciens et des Modernes*, este dedicado à Arquitetura, Escultura e Pintura, o Presidente, o Cavaleiro e o Abade se põem mais uma vez a discutir os méritos de artistas antigos e modernos tomando o palácio de Versalhes, suas galerias e obras como ponto de partida para os debates que se seguem. Nessas discussões, Perrault acaba por demonstrar seus julgamentos sobre os gostos então em disputa, mas

⁴¹ Tradução livre. Original em francês: “*Sensibilité, adj Disposition des sens à recevoir les impressions des objets. la sensibilité est une qualité propre aux animaux, que n'ont point le vegetaux. Il y a des gens d'un naturel se dur & farouche, qu'ils n'out aucure sensibilité.*”

principalmente seus pensamentos acerca dos fatores determinantes para a definição de um gosto específico em seu tempo.

Sendo a Arquitetura o primeiro tema posto em discussão, para o antiquado Presidente, a beleza de Versalhes seria, de fato, incontestável. No entanto, sua paixão desmedida pela Antiguidade não o privou de atribuir tal beleza não aos arquitetos modernos que se dedicaram à construção dos aposentos e galerias da corte, mas sim aos próprios antigos que, segundo ele, haviam inventado as técnicas e estilos ali empregados. A réplica em defesa dos modernos vem por meio do Abade, que afirma ser injusto que os arquitetos de uma construção tão magnânima tivessem seu valor negado em detrimento dos inventores dos estilos então predominantes, pois o mérito de uma bela obra, seja na arte ou na poesia, não deve jamais ser daquele que inventou as regras, mas sim daqueles que sabem usá-las com bom senso. Ademais, segundo o porta-voz de Perrault, além de não ser possível afirmar serem os antigos os criadores dos estilos ali dispostos, o próprio gosto arquitetônico predominante demandava, e até impunha, que estes fossem utilizados, o que conseqüentemente impedia os modernos de apresentarem ali estilos próprios e inovadores (PERRAULT, 1688b, p. 128-130), como acontecia em outras partes da Europa onde o Barroco se desenvolvia com mais liberdade de atuação e estilo entre os artistas e, principalmente, os arquitetos.

De fato, segundo Giulio Carlo Argan (2004), o Barroco despontou na Europa a partir de uma consciência propriamente moderna, de modo que a arte deste movimento aspirava não mais, como no Renascimento, fazer-se antiga, isto é, tal qual a dos antigos, nem mesmo “intemporal”, como também propôs o Maneirismo do início do século XVII. Buscando os “excessos”, que não dependiam da pesquisa e da experimentação que deveriam anteceder a produção artística, a arte barroca quis, na verdade, “inserir-se no próprio tempo histórico e representar seus ideais, concorrendo positivamente para mudar a ordem do mundo.” (ARGAN, 2004, p. 482). Nessa lógica, a cultura do barroco promoveu uma expressão artística em que um de seus caracteres mais marcante foi também uma contínua relação das artes com as situações históricas. Contudo, a experiência barroca na França se deu de modo bastante distinto daquela vivenciada pelos ingleses, os neerlandeses e, principalmente, os italianos. Nas artes das terras de Luís XIV, por estarem profundamente inseridas no aparato político, explicitamente condicionadas às diretrizes do rei e seu primeiro ministro e ainda bastante submersas nos paradigmas clássicos herdados do Renascimento, a liberdade, a criatividade, os excessos e os jogos de contrastes do Barroco, conforme eram apresentados entre os italianos, foram absolutamente desprezados. Particularmente na arquitetura francesa do período barroco, prevaleceu uma concepção monumental do espaço, buscando rever no plano teórico

antigas tipologias para se criar novas, porém, ainda de modo clássico, fiel ao decoro civil, o que ao fim das contas resultou em uma representação puramente ética-política do Barroco no país (ARGAN, 2004, p. 485).

Seja como for, ainda se tratando das discussões arquitetônicas levantadas no segundo diálogo de *Parallèle*, estava claro para o Abade ser o tempo o principal fator para a definição de um estilo como o mais belo ou agradável aos sentidos.

Foi somente com muito tempo e pouco a pouco que estes ornamentos tomaram a forma que vemos hoje em dia. Portanto, não podemos dizer que alguns homens em particular são realmente seus primeiros inventores. Além disso, se a forma destes ornamentos nos parece bela, é só porque há muito tempo ela é assim percebida. Ela poderia ser completamente diferente do que é hoje em dia que certamente não nos agradaria menos, se nossos olhos também estivessem acostumados.⁴² (PERRAULT, 1688b, p. 132)

Para Perrault, era evidente que não importava a qualidade ou os detalhes dos ornamentos arquitetônicos fixados pela tradição como os mais belos. Fossem quais fossem, a sentença seria a mesma: por pertencer aos antigos, um determinado estilo seria entendido como o mais perfeito; por sua vez, sua definição como tal perpetuaria sua reprodução por tempo suficiente para que todos os olhares logo o considerassem, de fato, o mais belo, permitindo assim a continuidade de sua reprodução sistemática em todas as construções do reino; conseqüentemente, qualquer desvio dessa tendência arquitetônica seria, inevitavelmente, considerada grotesca e de péssimo gosto.

Assim Perrault racionalizava e criticava, ao mesmo tempo, a definição de um estilo como de “bom gosto” e a impossibilidade de uma produção autêntica e inovadora dos arquitetos franceses de seu tempo. Para o autor, a reprodução sistemática de um determinado estilo contribuía apenas para que este se tornasse obrigatório em todas as demais construções, posto que só dessa forma seria possível agradar os olhares, ou melhor, os gostos há muito conformados e moldados exclusivamente com tais ornamentos. Desse modo, Charles Perrault reforçava nossa compreensão ser o tempo o pilar de seus pensamentos contra hegemônicos defendidos ao longo de toda a contenda francesa.

Seguida a longa discussão sobre Arquitetura, na qual o prolixo Abade demonstra inclusive sua consciência de que determinadas atribuições feitas por modernos aos antigos, na verdade, não passavam de interpretações tendenciosas e sem qualquer comprovação, é a

⁴² Tradução livre. Original em francês: “*Ce n'a este qu'avec biens du temps & peu à peu, que ces ornemens ont pris la forme que nous leur voyons. Ainsi on ne peut pas dire que certains hommes en particulier en soient véritablement les premiers inventeurs. D'ailleurs si la forme de ces ornemens nous semble belle, ce n'est que parce qu'il y a longtemps qu'elle pourroit estre toute differente de ce qu'elle est, & ne nous plaire pas moins, si no yeux y estoient également accoustumez.*”.

Pintura que se torna tema para um novo debate entre os visitantes do palácio real. Para o representante da perspectiva moderna, que se destaca como *concierge* dos companheiros em meio a caminhada, esta arte poderia ser dividida em três períodos fundamentais: o antigo, composto pelos gregos Apeles, Zêuxis e outros artistas clássicos; o renascentista, o qual chama de tempo de Rafael Sanzio, Ticiano e Paolo Veronese; e, por fim, o século de Luís XIV, que dispunha de pintores igualmente renomados, como Charles Le Brun e Nicolas Poussin. Segundo o Abade, estes teriam sido os verdadeiros possuidores do *genie des arts*, porém, era inegável que cabia aos mais recentes, principalmente os de seu tempo, o título de melhores mestres. Tendo suscitado a discordância do antiquado Presidente, o clérigo então distingue três fatores que deveriam compor qualquer pintura e que haviam se aperfeiçoado ainda mais com os pintores de sua geração, o que caracterizaria, portanto, a arte moderna como sendo a de maior excelência:

A representação das figuras, a expressão das paixões e a composição do conjunto. Na representação das figuras, não é só compreender o delineamento justo de seus contornos, mas também a aplicação das cores verdadeiras que lhes convém. A expressão das paixões, quero dizer os diferentes caracteres do rosto e as diversas atitudes das figuras que marcam o que eles querem fazer, o que elas pensam, em suma, o que acontece nas profundezas de sua alma. Para a composição do conjunto, eu estou falando da mistura criteriosa de todas estas figuras colocadas com sabedoria e gradação de cor, dependendo do plano em que elas estão colocadas.⁴³ (PERRAULT, 1688b, p. 209)

O Abade de Perrault apresentava, assim, os elementos fundamentais para a composição de uma bela obra, destacando igualmente que “como uma pintura é um poema mudo, a unidade de lugar, tempo e ação deve ser ainda mais religiosamente observada que em um verdadeiro poema, porque o lugar é imutável, o tempo indivisível e ação é momentânea.”⁴⁴ (PERRAULT, 1688b, p. 223) Ao demonstrar sua fidelidade às regras de três unidades estabelecida pelos classicistas e reforçada por Boileau em sua *Arte Poética*, Perrault enfatizava e corroborava a doutrina do *ut pictura poesis* [um poema é como uma pintura], que ao ser interpretada como princípio de similitude entre ambas as artes no século XVI, conformou a ideia de que os parâmetros das artes visuais deveriam estar diretamente ligados

⁴³ Tradução livre. Original em francês: “*La presentacion des figures, l'expression des passions, & la composition du tout ensemble. Dans la representation des figures je comprends non seulement la juste delineation de leurs contours, mais aussi l'application des vraies couleurs qui leur conviennent. Par l'expression de passions, j'entens les differens caracteres des visages & les diverses attitudes des figures qui marquent ce qu'elles veulent taire, ce qu'elles pensent, en un mot ce qui se passe dans le fond de leur âme. Par la composition du tout ensemble j'entens l'assemblage judicieux de toutes ces figures, placées avec entente & dégradées de couleur selon l'endroit du plan où elles sont posées.*”

⁴⁴ Tradução livre. Original em francês: “[...] *mais comme un tableau est un poème muet, où l'unité de lieu, de temps & d'action doit estre encore plus religieusement observée que dans un poème veritable, parce que le lieu est immutable, le temps indivisible, & l'action momentanée.*”

aos da poética. No entanto, segundo Jacqueline Lichtenstein (2004), assim como o conceito de mimesis, a ideia de *ut pictura poesis*, presente originalmente na *Epístola aos Pisões* de Horácio como *ut pictura poesis erit* [um poema existe tal como uma pintura], foi igualmente distorcida por humanistas renascentistas, ou melhor, neste caso, invertida propositalmente para que a centralidade da poesia fosse privilegiada em detrimento da pintura, tornando-se então *ut poesis pictura* [uma pintura é como um poema] (LICHTENSTEIN, 2004c, p. 10). A defesa deste mesmo princípio por Charles Perrault pode ser encontrada também nos versos de *A pintura*, de 1668, onde o autor já havia demonstrando sua crença de que Poesia e Pintura eram artes irmãs⁴⁵, ao afirmar que

Mal tinha do Caos a Discórdia banido
Quando, juntas, se viram sair do seio da natureza
A amável Poesia e a amável Pintura,
Duas irmãs, cujo encantos iguais, mas diferentes,
Foram o doce prazer do espírito dos sentidos:
A primogênita teve, ao nascer, a palavra ao seu encargo,
A mais nova nunca fez dela o menor uso;
Mas seus traços e seu colorido arrebata todos os deuses;
Sua irmã encantou aos ouvidos; ela os olhos
(PERRAULT, 2005, p. 83).

Em Perrault, a pintura está para a visão assim como a poesia está para a audição. Apreendidas e apreciadas pelos sentidos, ambas as artes seriam capazes de encantar a alma somente a partir da *sensibilité*. De fato, foi na sequência da apresentação dos critérios considerados essenciais para a definição de uma bela pintura que o Abade expandiu seu pensamento apresentando também a sensibilidade dos sentidos como elemento determinante para apreciação de todas as formas de artes.

Todos estes efeitos maravilhosos da Pintura antiga não impedem que eu persista em minha proposta; porque não é a bela composição do quadro, a justa disposição das luzes, a sabia gradação dos objetos nem qualquer coisa que compõe essa terceira parte da pintura que eu mencionei, que toca, que encanta e que eleva. É apenas a justa delimitação dos objetos revestidos com as suas verdadeiras cores e especialmente a *expressão viva e natural dos movimentos da alma que dão fortes impressões sobre aqueles que olham*, porque deve-se notar que, como a Pintura tem três partes que a compõem, também há três partes no homem pelo qual ele é tocado, *os sentidos, o coração e a razão*. O justo delineamento dos objetos acompanhados por sua cor toca agradavelmente o olhar; *a expressão ingênua dos movimentos da alma vai direto para o coração, imprimem sobre ele as mesmas paixões que ele vê representadas* e lhe dá um prazer muito sensível; e, por fim, o acordo que aparece na justa distribuição da luz e sombras, na gradação das figuras de acordo com o plano e

⁴⁵ Escrito 20 anos antes do primeiro *Parallèle des Anciens et des Modernes*, o poema *A pintura* se tornou o primeiro esboço de muitas das ideias levantadas e defendidas por Perrault através de sua personagem Abade em 1688. Além da pintura como poema mudo, também podem ser encontrados na obra de 1668 temas como as três idades da pintura – antiga, renascentista e contemporânea –, a exaltação da França como centro de excelência da pintura contemporânea e a defesa do tempo como fator de valorização de obras e artistas, principalmente as de Charles Le Brun, bastante exaltado pelo autor em ambas os textos.

na bela ordem de uma composição sabiamente ordenada agrada a razão lhe faz sentir uma alegria menos viva para a verdade, mas mais espiritual e mais digna de um homem. É a mesma coisa para as obras de todas as outras Artes. [...] Na eloquência, a pronúncia e gestos afetam os sentidos, as figuras patéticas conquistam o coração e a bela economia do discurso se eleva até a parte superior da alma para lhe dar alguma alegria espiritual que só ela é capaz de sentir.⁴⁶ [Grifos meus] (PERRAULT, 1688b, p. 212-215)

Compreendendo uma pintura como uma composição de elementos fundamentais, Perrault defende que nenhuma das três partes nela obrigatórias, isto é, a representação das figuras, a expressão das paixões e a composição do conjunto, é por si só responsável por despertar encantamento e elevação no espectador. Somente o arranjo sabiamente medido e executado desses três elementos em um quadro seria capaz de tocar, cada parte à sua maneira e por completo, o espectador através de seus três pontos fundamentais: os sentidos, o coração e a razão. Enquanto caberia ao realismo pictórico das fisionomias, expressões e emoções das personagens retratadas tocar os sentidos e, conseqüentemente, o coração do espectador reproduzindo nele as emoções ali expressas; ao conjunto e disposição dos elementos totais da obra caberia tocar-lhe a razão, causando o apreço e admiração pela grandeza técnica alcançada.

Embora permaneça fiel à noção de *ut pictura poesis*, o pensamento de Perrault acerca das três partes da pintura que tocariam igualmente três partes do homem assemelha-se profunda e principalmente ao princípio moderno do *ut rhetorica pictura* [uma pintura é como a retórica], no qual as categorias da arte poética, que alicerçavam também o fazer pictórico, são substituídas pelas da retórica. Apresentada pela primeira vez pelo célebre arquiteto e pintor renascentista Leon Battista Alberti (1404-1472), em *Della pittura*, de 1435, tal doutrina tomava de empréstimo as categorias da teoria retórica ciceroniana ao propor uma nova arte de pintar que atribuía ao artista uma finalidade semelhante à que outrora Cícero havia estabelecido para o orador: a de emocionar.

⁴⁶ Tradução Livre. Original: “L’Abbe: Tous ces effets merveilleux de la peinture antique, n’empesche pas que je ne persiste dans ma proposition; car ce n’est point la belle ordonnance d’un tableau, la juste dispensation des lumières, la judicieuse degradation des objets, ny tout ce qui compose cette troisième partie de la peinture dont j’ay parlé, qui touche, qui chame et qui enleve. Ce n’est que la juste delineation des objets revêtus de leurs vraies couleurs, et sur tout l’expression vive et naturelle des mouvemens de l’ame, qui font de fortes impressions sur ceux qui les regardent. Car il faut remarquer que comme la peinture a trois parties qui la composent, il y a aussi trois parties dans l’homme par où il en est touché, les sens, le coeur et la raison. La juste delineation des objets, acoompagnée de leur couleur, frappe agreablement les yeux; la naïve expression des mouvemens de l’ame va droit au coeur, et imprimant sur luy les mesmes passions qu’il voit représentées, luy donne un plaisir très sensible. Et enfin l’entente qui paroist dans la juste distribution des ombres et des lumières dans la degradation des figures felon leur plan et dans le bel ordre d’une composition judicieusement ordonnée, plaist à la raison et luy fait ressentir une joye moins vive à la verité, mais plus spirituelle et plus digne d’un homme. Il en est de mesme des Ouvrages de tous les autres Arts. [...] Dans l’Eloquence la prononciation & le geste frappent les sens, les figures pathétiques gagnent le coeur & la belle æconomie du discours s’esleve jusqu’à la partie superieure de l’anle pour luy donner une certaine joye toute spirituelle, qu’elle seule est capable de ressentir”.

A partir de tal princípio de similitude, Alberti afirmava haver dois meios complementares pelos quais um pintor poderia tocar o espectador através de sua arte: o do poder expressivo dos gestos, que traduziriam nas figuras ali apresentadas as emoções por elas sentidas de acordo com as intenções do pintor-autor, e a sábia utilização das cores, igualmente capazes de suscitar o prazer e provocar emoções através da visão. Assim, defendia-se que tal como um orador seria capaz de despertar as emoções em um ouvinte através de seu discurso, também um pintor seria capaz de suscitar num espectador paixões equivalentes as expressas numa tela. Fundamentada, portanto, na importância da expressividade dos gestos e das cores, mas também no modo de representar uma história, na disposição dos personagens e na composição das figuras, a retórica pictural albertina compreendia que o conjunto de uma obra não apenas deveria satisfazer o espectador visualmente, como também deveria seduzi-lo de forma agradável, capturando seu olhar e provocando nele emoções verdadeiramente desorientadoras. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 200-202)

Para Jacqueline Lichtenstein (1994), ao decretar a similaridade entre um quadro e um discurso, o humanista estava, implicitamente, tentando recuperar o status da pintura enquanto modo de representação e expressão autêntico. Assim, se o *ut pictura poesis* exprimia a exigência de uma legitimidade que a pintura só poderia alcançar através de uma relação com o discurso poético; o *ut rhetorica pictura*, por sua vez, manifestava a reivindicação e anseio por autonomia baseada na afirmação da especificidade pictórica, isto é, na compreensão da pintura como um saber e modo específico de representação legítimos (LICHTENSTEIN, 1994, p. 204). Logo, a emergência da equivalência entre pintura e retórica no Renascimento não significaria uma intensificação da comparação entre o pintor e o poeta, mas antes uma contradição, uma superação de tal lógica com o objetivo de demonstrar que a pintura é “infinitamente superior à poesia em virtude de sua capacidade de suscitar efeitos que a linguagem é impotente para provocar ou mesmo para descrever.” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 202).

Este seria, no entanto, o limite da apropriação da doutrina albertina por Charles Perrault no século XVII francês. Isto porque se a teoria da pintura como retórica havia emergido com o intuito de provar a especificidade e superioridade da representação pictórica sobre a poética a partir da tentativa de suplantação do *ut pictura poesis*, como nos assegura Lichtenstein, Perrault demonstrou não ter se desvencilhado da centralidade da poética no mundo das artes. Ao contrário, como já demonstrado, por não raras vezes o autor sustentou a ideia de que a pintura seria um poema mudo, devendo, portanto, as regras da poética prevalecer ainda mais imperativamente no interior de um quadro. Nessa lógica, a novidade de

sua crítica apresentada no segundo diálogo de *Parallèle des Anciens et des Modernes* consiste, sobretudo, na adoção e defesa de princípios estéticos que privilegiam a dimensão sensível das artes, neste caso, a apreciação sensível e subjetiva da obra pelo espectador.

Assim, é em Charles Le Brun (1619-1690) que Perrault identifica o exemplo perfeito de uma semiótica das paixões na pintura francesa seiscentista. Extensamente elogiado pelo autor em seu paralelo, a importância e centralidade da expressão das paixões na obra do pintor francês podem ser evidenciadas tanto em seus diversos quadros, cujas figuras retratadas exprimem através de seus mais delicados gestos e feições os mais diversos sentimentos, quanto em seu livro intitulado *Methode pour apprendre a dessiner les passions par Mr. Le Brun*, no qual o artista havia compartilhado seus conhecimentos sobre a arte de pintar as emoções evidenciando que cada sentimento poderia ser caracterizado e diferenciado por determinados movimentos e até pequenas alterações em partes de um conjunto facial, isto é, através de determinadas inclinações das sobrancelhas, aberturas da boca, expressões dos olhos e franzimentos de testa.

Embora tenha na expressividade das paixões de suas personagens pictóricas o elemento fulcral de seu gênio, Le Brun, contudo, partia de uma teoria artística que parece diferir fundamentalmente daquela defendida por Charles Perrault em *Parallèle* e na própria querela. Afinal, enquanto o pintor compreendia ser a própria pintura, ou melhor, os sujeitos e paixões nela representados, à medida de sua qualidade (LICHTENSTEIN, 1994, p. 217), Perrault considerava ser o espectador, o despertar de sua *sensibilité*, o termômetro do gênio de um artista e sua obra.

Ao apresentar sua teoria das três partes da pintura que destinam-se, acima de tudo, a tocar igualmente três partes do homem através da noção dos sentidos como janelas da alma pelas quais esta poderia visualizar, apreender e reproduzir no coração as mesmas emoções expressas no mundo exterior, Perrault demonstrou o entendimento de ser o espectador, ou melhor, o despertar de sua sensibilidade e sentimentos, a principal finalidade da pintura expressiva. Em outras palavras, para o autor, sem o espectador, sem sua *sensibilité* capaz de receber as impressões dos objetos através dos sentidos, uma obra estaria incompleta, posto que somente com a apreciação humana a arte seria capaz de exercer sua função básica: tocar e emocionar.

Apesar de possuir um caráter essencialmente moderno, tal pensamento não era inédito na França do século XVII. Este já havia sido elaborado pelo pintor e crítico francês Roger de Piles (1635-1709) em *Les conversations sur la conossance de la peinture*, de 1668. Ao contrário do que propunha Le Brun, para quem a pintura seria uma representação fechada

sobre si mesma e sua eloquência seria a própria expressão das paixões,⁴⁷ Piles defendia que o valor da retórica de um quadro residia, essencialmente, em seus efeitos externos, sendo, portanto, a emoção despertada no espectador a verdadeira eloquência de uma obra de arte. Assim, se para Le Brun a *actio* retórica de um quadro era a escolha dos gestos, das atitudes e das expressões das figuras que dariam vida a uma bela composição, em Piles – bem como em Perrault, assim podemos dizer – a *actio* retórica pictural seria a ação de um quadro sobre o espectador (LICHTENSTEIN, 1994, p. 217).

Nesse sentido, tal como Cícero entendia que para se ter ideia do talento de um orador bastava olhar rapidamente para a reação da plateia ao ouvir seu discurso, tanto em Roger de Piles quanto em Charles Perrault também a expressão atônita e emocionada dos espectadores diante de uma tela seria capaz de demonstrar o verdadeiro valor de uma pintura e seu autor. Ao perfilar as teorias da sensibilidade que privilegiavam, sobretudo, a experiência do espectador na produção artística, Perrault, assim podemos considerar, apresentava aos seus rivais na querela francesa uma crítica da arte e do gosto que principiava e correspondia a da própria estética moderna, pois determinava o valor do objeto artístico pela forma como este afetava diretamente o espectador através de seus sentidos, de sua sensibilidade. Logo, é evidente que a teoria-crítica defendida por Perrault e seus precedentes concebia em seu âmago a legitimidade e autonomia de uma interioridade que, como visto, já era percebida e considerada tanto nas discussões filosóficas quanto na produção e apreciação dos romances femininos na França seiscentista.

Por sua vez, bem como a interioridade do espectador, que deveria ser visual e emocionalmente tocada para que o valor de uma obra fosse corroborado, também a interioridade do artista, compreendido como tal somente a partir do XVI, era não apenas pressuposta como também exigida para uma criação artística capaz de produzir efeitos sensíveis. Afinal, antes que fosse possível ao espectador ter suas paixões despertadas por seu deslumbramento individual com um quadro, ao pintor cabia expressar suas próprias paixões em sua obra, visto que tal como um orador precisava discursar em chamadas para que um ouvinte fosse inflamado, também de um pintor era esperado que transparecesse em sua obra as paixões e movimentos da alma que desejava despertar em outrem.

⁴⁷ A partir de Lichtenstein podemos compreender tal percepção de Le Brun como estando ainda fortemente inserida no princípio da pintura como um poema, posto que “Se pensássemos nas distinções da *Poética* de Aristóteles, poderíamos dizer que tal concepção da pintura esforça-se para conceber a representação independente das condições que fazem dela um espetáculo, isto é, uma representação destinada a um olhar exterior. Pode-se admirar a lógica de semelhante encaminhamento, pois ele a leva a julgar a *actio* pictórica a partir dos critérios ‘poéticos’ da conformidade e não em termos ‘retóricos’ de eficácia.” (LICHTENSTEIN, 1994: 210).

3.5 A genialidade da sensibilidade: o artista em Perrault

Da Idade Média aos primórdios da Renascença o estatuto do artista não havia mudado muito. Por serem pequenos-burgueses que desenvolviam uma atividade considerada puramente mecânica, que dependia de grande conhecimento técnico, os pintores dos séculos XV e XVI ainda eram considerados como artesãos na sociedade renascentista. Numerosas nas grandes cidades italianas do período, eram em suas oficinas que mestres do desenho ensinavam seus aprendizes as técnicas de um ofício considerado até então como mais uma modalidade de artesanato. Dependendo de uma formação formal para seu reconhecimento como profissional da pintura, somente ao conquistar certo nível de conhecimento e experiência um aprendiz poderia ser considerado um verdadeiro artista, ou melhor, um artífice do desenho, uma vez que o termo “artista” ainda não havia sido cunhado ou atribuído a estes profissionais. Para a obtenção do título de mestre, por sua vez, o caminho era ainda mais longo e demorado. Apenas através de uma formação especializada e dedicada e principalmente da demonstração de um talento singular um artesão do desenho poderia elevar-se dentro de sua categoria e tornar-se um *artifex polytechnic*, um mestre (CHASTEL, 1991, p. 171).

Em um período em que as guildas, corporações de ofícios destinadas a proteger os interesses e privilégios conquistados mediante o pagamento de tributos, ainda regulamentavam o trabalho de todo tipo de artesão, ditando as técnicas e qualidades sob as quais suas obras deveriam ser produzidas, um artista de oficina individual que não estivesse regularmente associado a uma corporação local poderia ter seu negócio tomado ou mesmo ser expulso da cidade. Nessa via, somente com o surgimento de personalidades excepcionais, como Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio e Michelangelo, e a emergência de trabalhos teóricos, como de Leon Battista Alberti, a Itália renascentista viria a tornar-se palco das primeiras e mais significativas mudanças no estatuto dos artistas modernos, fossem pintores ou escultores. Ora, como afirma Arnold Hauser (1998, p. 324), foi Michelangelo, com sua pretensão de dar forma e vida singular a toda obra e com uma produção artística independente, o primeiro a ser considerado um legítimo artista moderno, dotado de estilo, técnica e maneira própria e individual de executar suas obras.

Contudo, a emancipação dos artistas em relação às guildas durante o século XVI não se consolidou por meio de um efetivo reconhecimento e aceitação das reivindicações desses artífices do desenho, que há muito buscavam os mesmos privilégios e admiração desfrutados por poetas e letrados. Ao contrário, ainda segundo o historiador da arte húngaro, tal

emancipação se deu através de uma paulatina compreensão da importância, da necessidade e da disputa pelos serviços de artistas modernos que agora tinham na experiência dos artistas da Antiguidade, resgatados pelos humanistas, o precedente para definirem-se e defenderem-se como profissionais intelectuais (HAUSER, 1998, p. 329). Logo,

Para os artistas, os humanistas eram os avalistas de seu *status* intelectual, e os próprios humanistas reconheceram o valor da arte como um meio de propaganda para as ideias em que se baseava sua própria supremacia intelectual. Foi essa relação mútua que deu origem à concepção da unidade das artes, que hoje consideramos axiomática, mas que era desconhecida antes da Renascença. Platão não foi o único a fazer uma distinção fundamental entre as artes visuais e a poesia; mesmo nos últimos anos da Antiguidade clássica e na Idade Média, a ninguém ocorreria supor a existência de quaisquer relações entre arte e poesia mais estreitas do que as existentes entre ciência e poesia ou entre filosofia e arte (HAUSER, 1998, p. 332).

É possível compreendermos, portanto, que a doutrina de similitude entre as artes poéticas e pictóricas, sintetizada pelo *ut pictura poesis* que, como visto, orientou toda produção artística na França seiscentista, emerge em tempos modernos como tentativa de consolidação do estatuto do pintor enquanto profissional intelectual que almejava as mesmas vantagens usufruídas pelos poetas. Uma vez estruturado tal princípio, já no início do século XVII, não só pintores, mas também escultores, haviam passado de simples artesãos, submetido às ordens das cortes, mecenas e guildas, à artistas cuja estima de príncipes e cortesãos lhes atribuirá as mais diversas formas de agrado ou mesmo missões políticas de importância. No entanto, tal passagem do artesão ao artista, e mais ainda o reconhecimento do *status* liberal do mesmo, nem sempre se deu de forma pacífica, como nos dá conta Nadeije Laneyrie-Dagen (2004):

Na França, na primeira metade do século XVII, ela [a busca pelo reconhecimento do artista enquanto profissional liberal] adquire também a forma de um combate social: uma disputa violenta opõe os membros da corporação de pintores e escultores aos artistas que pretendem viver sua condição de outra maneira e não mais pertencer ao mundo do comércio de artigos baratos. Essa disputa termina no final dos anos 1640 com o triunfo definitivo dos segundos, graças à criação (em 1648) e depois à consolidação (em 1663) da Academia Real de Pintura e Escultura, instituição pedagógica destinada a formar os futuros artistas protegidos pela realeza segundo o modelo da Academia Francesa de Escritores, existente desde 1634 (LANEYRIE-DAGEN, 2004, p. 9).

Seja como for, com o declínio das guildas e a expansão das academias por toda a Europa ainda na primeira metade do século XVII, o artesão cede lugar definitivo ao artista. Entendido agora como um profissional intelectual, a academia se torna a partir de então seu local de formação, tanto em termos técnicos, com aulas de geometria, anatomia e perspectiva, quanto em termos humanistas, através do ensino de História e Filosofia. Por sua vez, junto com a ideia do pintor e do escultor como simples artesãos, que dependiam de um dom

singular para se tornarem mestres de seus ofícios, rompe-se também a ideia de genialidade baseada somente no talento individual. Agora a grandeza do artista será justificada através de uma reformulação da antiga concepção de gênio, na qual este passa a ser entendido, ao mesmo tempo, como portador de um impulso inato (*ingenium*) e de uma inspiração divina ou sobrenatural, que se manifestaria através de uma forma positiva de delírio (*furor*) que permitiria ao artista transcender sua condição humana média e transgredir todas as normas habituais do julgamento.⁴⁸ (LANEYRIE-DAGEN, 2004, p. 12)

Considerado portador de um talento inato que, igualmente, necessitava de uma inspiração sobrenatural para a boa realização de seu ofício, o artista passa a ser reconhecido como aquele que apenas possui o gênio [*avoir du génie*] das artes. Estando o sujeito separado e dependente de um elemento metafísico que lhe confere aptidão para produzir com genialidade, este volta-se agora para a busca do reconhecimento de que seu trabalho só poderia ser feito por indivíduos excepcionais, dotados de um talento inato e de uma inspiração que provinha não dos céus, mas de seu intelecto e de sua capacidade sensível de tocar a todos com sua obra. Erguida da retomada de pensamentos filosóficos clássicos e da estruturação da poesia como referência para as teorias das demais formas de arte, a ideia de pintor como orador aqui já esboçada se colocará, ainda mais a partir das décadas finais do século XVII, como um dos caminhos possíveis para consolidação da ideia do artista como profissional intelectual capaz de sensibilizar e influenciar o público através da arte, de seu dom, de seu ofício.

De fato, em *Reforma da Pintura*, texto originalmente publicado anonimamente em 1681, o pintor francês Jacques Restout demonstra que Charles Perrault não havia sido o primeiro, muito mesmo o único a defender na França seiscentista a ideia do pintor como sujeito capaz de provocar, por meio de seu intelecto somado ao dom inato para as artes, as mais profundas emoções naqueles que contemplam o fruto de seu gênio. Assim como o portavoz dos Modernos fará de forma mais sutil alguns anos mais tarde, Restout afirmava que, tal como é preciso nascer poeta para se ter sucesso na poesia, também é preciso nascer pintor, com o espírito forte, disciplinável e um gênio inventivo, para se ter sucesso na pintura. Logo, para além de conhecer o exemplo dos sábios mestres da Antiguidade, um verdadeiro pintor deveria ser

⁴⁸ Tal concepção pode ser encontrada já nos escritos de Platão, que defendendo a necessidade de uma poderosa possessão divina e certa loucura na produção artística, afirmava que “quem chegar às portas da poesia sem a inspiração das Musas, convencido de que pela habilidade se tornará um poeta capaz, revela-se um poeta falho”. Cf. PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Edições 70, 1997, p. 59.

[...] bom retórico, para que, conhecendo a habilidade de que o orador se utiliza num discurso para persuadir, as expressões e o engenho de que se serve para comover, tocar e excitar as paixões na alma dos seus ouvintes, ele também os introduza em suas obras, que devem provocar nas pessoas os mesmos efeitos que um discurso estudado, tendo o orador e o pintor a mesma finalidade: instruir, divertir e emocionar simultaneamente. [...] Consequentemente, o pintor deve ter perfeito conhecimento da história sagrada, profana e fabulosa, bem como da astronomia, cosmografia, geografia, cronologia e, sobretudo, da aritmética, geométrica e ótica, cujos princípios infalíveis são o fundamento da pintura (RESTOUT, 1681 apud LICHTENSTEIN, 2004d, p. 82-83).

Em seu escrito, Restout demonstrava uma compreensão do trabalho do pintor como um ofício, acima de tudo, intelectual, que demandaria instrução formal, calcada no estudo das principais ciências e disciplinas propagadas pelos humanistas da Renascença. Mais que isso, o autor corroborava o pensamento de que um bom artista seria aquele que transcende os talentos manuais e torna-se, também e principalmente, um orador virtuoso, capaz de suscitar por meio da retórica de sua obra, ao mesmo tempo expressiva e persuasiva, representativa e performática, as mais diversas paixões em seu espectador-ouvinte.

Desse modo, Restout pregava na França de fins do século XVII aquilo que Perrault viria a defender tanto em seus argumentos apresentados por meio da personagem Abade em seu conjunto de paralelos quanto em sua epístola, *Le Génie*, dedicada ao seu amigo e partidário de querela, Bernard de Fontenelle. Em sua homenagem ao então jovem fabulista publicada também no *Parallèle* inaugural, Perrault nos apresenta sua convicção de que a aptidão de um artista para sensibilizar seu público através de sua obra, tal como o talento que lhe confere o título de artista, se configura não apenas como mera competência, mas sim como um dom inato do indivíduo dotado do gênio das artes.

Que aquele que possui um dom tão inestimável,
De um incenso eterno dê graças aos Céus;
Iluminados por si mesmo e sem estudo, hábil,
Ele encontra em todas as Artes um caminho fácil;⁴⁹
(PERRAULT, 1688c, p. 29)

Reconhecendo o dom de tocar o público como uma chama que nasce no interior do artista e com o artista, e que não pode ser simplesmente ensinada ou aprendida, Perrault entende o gênio, exemplificado em sua epístola pelo jovem Fontenelle, como um sujeito dotado de uma sensibilidade que pode e deve ser utilizada e propagada através das artes.

Em vão, querido Fontenelle, eles sabem prudentemente
Empregar em seus versos os menores ornamentos.
Prodigalizar grandes palavras, e figuras sublimes,

⁴⁹ Tradução livre. Original em francês: “*Que celui que possède un don si précieux, / D'un encens éternel en rende grâces aux Cieux; / Éclairé par lui-même & sans étude, habile, / Il trouve à tous les Artes une route facile;*”.

E levar ao excesso a riqueza das rimas;
Bocejamos e cochilamos e esta maquinação
Após um longo tédio finalmente causa o sono.

É preciso que um calor na alma se difunda,
Para que ao agir fora do aluno o sacuda.
Lhe forneça um discurso que em cada ouvinte,
Ou pela força ou pela vontade, encontre-se um aprovador,
Que capture o espírito, o convencido e a espada
Que a frente crítica mais sombria seja iluminada.
E que pela beleza de suas expressões
Acenda no coração todas as paixões.⁵⁰
(PERRAULT, 1688c, p. 29)

Para o autor, esta seria a origem da eloquência que brota do poeta, seja ele das letras ou das tintas. A capacidade sensível do artista, que ao mesmo tempo caracteriza e alimenta a chama do gênio, seria, portanto, a verdadeira fonte das belezas produzidas por esta genialidade que não pode ser formada, mas tão-somente descoberta e, se necessário, lapidada.

É neste fogo sagrado que germina a eloquência,
Que ela forja seus traços, sua nobre veemência,
Que ela torna seus discursos tão brilhantes e claros.

[...]

É este mesmo ardor que dá às outras Artes
O que é merecedor nelas de atrair nossos olhares
Que fecunda, produzida por suas secretas virtudes
Os Pintores, Escultores, Cantores, Poetas,
Todos estes homens, por fim, em que vemos reinar
Um maravilhoso saber que não se pode ensinar,
Um santo furor, uma sábia mania,
E todos os outros dons que formam o Gênio.⁵¹
(PERRAULT, 1688c, p. 30-31)

As diversas referências às múltiplas formas de artes ou artistas dentro de uma mesma discussão teórica, encontradas principalmente no conjunto de textos que deu vida ao primeiro tomo de *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Perrault, demonstra que já no fim do século XVII pintores, escultores, poetas e cantores já eram compreendidos como artistas que dividiam tanto a mesma admiração quanto a mesma exigência: a da existência de uma eloquência e poder próprio para sensibilizar, ou seja, tocar seu público através de sua arte. De

⁵⁰ Tradução livre. Original em francês: “*Il faut qu'une chaleur dans l'âme répandue, / Pour agir au dehors l'élève & la remue, / Lui fournisse un discours qui dans chaque auditeur / Ou de force ou de gré trouve un approbateur, / Qui saisisse l'esprit, le convainque & le pique, / Que déride le front du plus sombre critique, / Et qui par la beauté de ses expressions / Allume dans le coeur toutes les passions.*”.

⁵¹ Tradução livre. Original em francês: “*C'est dans ce feu sacré que germe l'Éloquence, / Qu'elle y forge ses traits, as noble véhémence, / Qu'elle y rende ses discours si brillans & si clairs; / [...] C'est cette même ardeur que donne aux autres Arts / Ce qui mérite em eux d'attirer nos regards. / Qui féconde, produit par ses vertus secrètes / Le Peintres, les Sculpteurs, / les Chantres, les Poètes, / Tous ces hommes enfin en qui l'on voit régner / Un merveilleux savoir qu'on ne peut enseigner, / Une sainte fureur, une sage manie, / Et tous les autres dons qui forment le Génie.*”.

fato, podemos considerar que embora tenham conquistado certa autonomia e reconhecimento em suas respectivas áreas, os artistas, fosse qual fosse sua modalidade, não eram considerados naturalmente como possuidores de gênio. Ao contrário, Charles Perrault nos demonstra distinguir dentro da ampla categoria de artista aqueles que, independentemente de seu segmento, eram dotados de gênio, isto é, do “fogo sagrado que germina a eloquência”, e aqueles que, dentre mil talentos, não possuíam o de agradar e emocionar. Não podendo ser adquirido, formado ou conquistado, o gênio, com o qual, segundo Perrault, os grandes artistas foram agraciados no momento de seu nascimento, seria, portanto, o elemento fundamental para que a paixão sentida pelo artista fosse representada em sua obra e, assim, despertasse no espectador as mesmas paixões por ele antes sentidas. Ora, estava claro para Perrault que nenhuma obra poderia ser capaz de produzir qualquer efeito emocional em seu espectador-ouvinte se ela mesma não fosse um efeito dos movimentos internos de seu autor, das paixões por ele sentidas e em suas obras traduzidas.

Estando a eloquência de uma obra sujeita à capacidade de seu criador de autoafetar-se antes e durante o processo criativo, o papel do artista desloca-se, então, do de ator para o de autor, que produz a partir de si e de suas emoções uma obra verdadeiramente humana, individual e subjetiva. Nessa lógica, ao defender a necessidade de um duplo talento para a constituição do indivíduo de gênio, isto é, o talento artístico e o talento sensível da eloquência, a concepção de gênio esboçada por Perrault nos remete, de certo modo, a ideia de gênio que, por volta de 1770, guiará os alemães do *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), embora guarde importantes diferenças em relação a esta. Composto por intelectuais burgueses, como Herder, Schiller e Goethe, que defendiam, acima de tudo, a singularidade e originalidade dos indivíduos contra as convenções sociais de seu tempo, o movimento cultural *Sturm und Drang* ficou particularmente conhecido como Pré-Romantismo devido à similaridade de suas características com o movimento romântico que se consolida no início do século seguinte. Tendo a emancipação do indivíduo como principal bandeira, os intelectuais pré-românticos concebiam o gênio a partir de um talento artístico original e natural que, isento de seguir as regras ou padrões pré-estabelecidos, caracterizaria o sujeito criador e livre de convenções (SÜSSEKIND, 2008:46).

Inspirados pelos livros dos ingleses Robert Wood e Edward Yong, respectivamente *Essay on the original genius and writings of Homer* (1769) e *Conjectures on original composition* (1759), a ideia de um “gênio original” marcou toda a atuação do grupo de alemães e sua crítica às regras das tradições, posto que guiado pela inspiração subjetiva e a força da imaginação, considerava-se que o artista não deveria imitar a Deus, mas sim revelar-

se como “um criador como Deus e a natureza”, como *autor* de obras dotadas de unidade íntima e de uma genialidade vinculada aos impulsos naturais do indivíduo (SÜSSEKIND, 2008, p. 47), Assim, como afirma Pedro Sússekind (2008, p. 51), entre os alemães foi justamente Shakespeare o grande modelo de gênio moderno que, constantemente contraposto ao teatro normativo clássico francês, servirá de exemplo para uma poesia que fugia às regras da arte definidas pela tradição e pela imitação dos antigos, influenciando a partir de então os escritores ligados ao *Sturm und Drang* no combate às regras normativas e privilegiando os impulsos e elementos naturais, não racionais, da criação artística.

Nesse sentido, é possível compreendermos que a definição de gênio de Charles Perrault, apresentada em sua epístola à Fontenelle, possui ainda poucas com a ideia de gênio dos pré-românticos. Contudo, se a ideia de gênio de Perrault possui poucas similaridades com a dos pré-românticos alemães por este considerar como tal somente o artista dotado de uma eloquência capaz de tocar a todos com sua arte, por sua vez, a ideia de gênio que guiará não só os pré-românticos alemães, mas também os românticos do século XIX, assemelha-se profundamente com o conjunto de ideias defendidas pelo porta-voz dos Modernos durante todo seu conflito com Boileau no século XVII.

Afinal, segundo Gêssica Guimarães (2017), a querela francesa desempenhou importante papel no desenvolvimento das teorias que deram ensejo ao *Sturm und Drang*, uma vez que os debates que opuseram a tradição clássica e a proeminência dos tempos modernos na Academia Francesa do século XVII ainda reverberavam com certa intensidade na Europa quando da consolidação do pensamento pré-romântico. Para a autora, no entanto, enquanto na França as repercussões da querela e a oposição entre antigos e modernos apontaram para a consolidação da noção de tempo histórico como processual e progressista, na Alemanha, por sua vez, o debate seguiu por outros caminhos, de modo entre intelectuais como Herder, Schiller e Schlegel o ímpeto foi de mais relacionar antigos e modernos do que, de fato, confrontá-los (GUIMARÃES, 2017, p. 102). Nesse sentido, alicerçado nas ideias historicistas que haviam começado a germinar após a querela seiscentista, na primeira metade do século XVIII,

Herder pôde articular sua ideia de belo com o imperativo iluminista do progresso. Seu ideal de beleza poderia ser compreendido como a perfeita particularidade de uma expressão cultural, que mantém até mesmo uma normatividade interna, porém apenas enquanto aquela cultura na qual se insere ainda for orgânica. Toda vez que isso acontecer na história da humanidade, certamente será algo grandioso, e, assim, merecedor de memória e constituinte do ideal que a humanidade deve seguir. O objetivo não seria estabelecer um padrão, mas reconhecer na história a realização de algo essencial, único, filho de seu tempo e, nessas condições, verdadeiro. Por isso,

Sófocles e Shakespeare ainda seriam pertinentes, mesmo para uma Europa oitocentista (GUIMARÃES, 2017, p. 102).

Desse modo, embora não tenha concebido o gênio como aquele que desempenha uma arte originalmente singular e verdadeiramente criativa, que expressa as especificidades de seu tempo e lugar, mas sim como aquele que, através de sua obra, tem o dom de tocar e sensibilizar a todos, Charles Perrault e as discussões por ele levantadas em meio a querela francesa nos parece ter caracterizado a primeira grande defesa da individualidade, da sensibilidade e, à sua maneira, da originalidade nas artes modernas; princípios que nos séculos seguintes ao seu representará o “gênio original” e o próprio Romantismo enquanto movimento artístico que se caracterizou pela valorização do indivíduo, pelo rompimento com as regras acadêmicas tradicionalistas e pela liberdade de expressão de seus agentes. Ora, alicerçado nas reverberações das ideias de Perrault, rompendo com os parâmetros da poética normativa clássica baseada na autoridade dos antigos e tomando Shakespeare como modelo de originalidade, o movimento cultural que surgirá na Alemanha do século XVIII e deu as bases para o Romantismo oitocentista promoveu uma nova e moderna concepção do artista, do gênio. Logo, se no Classicismo francês e no Renascimento italiano o talento deveria estar, necessariamente, associado à obediência as regras e técnicas pré-definidas para a realização de uma obra apurada e sem erros, conforme resguardavam as teorias artísticas normativas; o Pré-Romantismo alemão, por sua vez, será marcado

[...] pela defesa não só da liberdade e da espontaneidade na criação, mas também da possibilidade de *transgressão das regras em nome da intensidade do efeito causado pelas obras de arte*. Assim, a concepção romântica de gênio, elaborada inicialmente no Sturm und Drang, opõe a liberdade do poeta ao aprisionamento imposto pelas normas tradicionais, valorizando sobretudo, a originalidade da criação artística (SÜSSEKIND, 2008, p. 7-8).

É, portanto, desta defesa da individualidade e originalidade do artista a partir do século XVIII, emergente dos ecos do embate entre Perrault e Boileau, que se verá nascer da ruptura com a tradição o culto ao novo, ao inédito, que caracterizará a emergência de diversos movimentos culturais propriamente modernos, tanto em suas essências quanto em suas expressões artísticas. Dessa forma, a apologia de Perrault ao gênio sensível parece apresentar-se a partir de uma concepção de artista também em transitoriedade, isto é, como uma categoria ainda não encerrada em si mesma, mas que se encontrava em vias de se reformular conforme as exigências das reverberações da querela após sua conclusão. Igualmente, com a consolidação de uma perspectiva temporal propriamente historicista nos séculos seguintes à contenda francesa, será justamente do artista o papel de expressar e representar através de sua arte não só suas próprias especificidades e sensibilidades enquanto indivíduo espiritual, mas

também as particularidades de seu tempo e seu lugar, entendidos a partir de então como potências singulares dentro de uma ampla variedade de eras e nações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Hans U. Gumbrecht, aquele que se debruça sobre o estudo da cultura ocidental no período moderno opera com problemas e conceitos que a todo momento parecem se sobrepor de maneira aparentemente desordenada. Como “cascatas”, os distintos projetos de modernidade que compõem a História desde o século XV até a contemporaneidade parecem seguir um ao outro de modo extremamente veloz, ao mesmo tempo em que se inter cruzam e interferem mutuamente, acumulando e conservando efeitos que criam uma complexa dimensão de simultaneidade (GUMBRECHT, 1998, p. 9). Estes *acúmulos* se tornam premissas também para Reinhart Koselleck admitir a existência, ou melhor, a coexistência de elementos de diferentes tempos históricos em um único espaço de tempo, em um único contexto. Tal como placas tectônicas – para nos mantermos fieis à sua metáfora geológica dos *estratos do tempo* –, estes elementos de distintos períodos históricos que compõem uma mesma temporalidade permanecem em constante movimento no interior de uma sociedade e sua cultura, manifestando-se sempre de forma convergente, divergente ou transformante (KOSELLECK, 2014).

Nessa lógica, seguindo as proposições de Hans R. Jauss, para quem as diversas querelas ao longo da história se constituem como embates geracionais que caracterizam verdadeiros períodos de transição, onde o antigo e o moderno se tensionam e se co-formam para criar a especificidade de um tempo propriamente novo, e de Edmilson Rodrigues, o qual afirma só ser possível compreendermos a real dimensão de uma querela ao nos debruçarmos sobre o estudo do *antigo* ao qual se opõe a eminência de determinado *moderno*, buscamos empreender aqui uma análise do século XVII, mais especificamente do fim do século francês, em sua própria essência; descortinando a simultaneidade dos diversos estratos de tempo que contribuíram para a eclosão de uma querela que, sob nossa hipótese, contribuiu também para a consolidação de um projeto de modernidade: aquele calcado no indivíduo consciente de sua singularidade e da potencialidade de sua sensibilidade, que se desdobrará e manifestará, no século XVII e mais ainda a partir do século seguinte, na forma e compreensão do *gosto* como juízo estético sensível, individual e individualizante.

Ora, como apontam Paul Kristeller e Jacob Burckhardt, tanto a retomada dos produtos culturais e filosóficos da Antiguidade na forma de um programa pedagógico inédito – o humanismo – quanto o rompimento do espírito da *comunitas* medieval proporcionado por um novo modelo político na Itália renascentista, tornaram possível o nascimento do indivíduo moderno, este sujeito espiritual que se enxerga e compreende como tal. Contudo, como afirma

Marcondes, a ressurgência da herança clássica foi seguida também por uma série de outras descobertas de ordem geográficas e astronômicas que logo puseram em xeque a credibilidade dos antigos e seus conhecimentos. Concomitante à perda da autoridade da ciência antiga, também os pensamentos filosóficos e questionamentos religiosos que emergiam da consciência da individualidade moderna passaram a direcionar cada vez mais os sujeitos à procura por abrigo dentro de si mesmos, de uma interioridade que demonstrava ser o sensível o espaço próprio da condição humana, que, por sua vez, passava a ser gradativamente expressa também nas diversas formas da arte. Ademais, ainda que a chama da influência dos antigos tenha permanecido mais viva nas artes, chegando a iluminar grande parte da produção cultural dos séculos XV, XVI e XVII, foi justamente na literatura que certo movimento de interiorização e representação da dimensão sensível dos indivíduos se apresentou de forma mais intensa no alvorecer da modernidade, como no caso do filósofo ensaísta Montaigne, do dramaturgo inglês William Shakespeare e da *salonière* francesa Madeleine de Scudéry.

É, portanto, neste contexto de confronto de contemporaneidades não contemporâneas que identificamos os argumentos de Charles Perrault e seus aliados durante a querela entre Antigos e Modernos francesa como sendo corolários de uma moderna valorização do indivíduo e da subjetividade também como lugar de certeza, de verdade e de construção de novos saberes e valores, em oposição à tradição, representada pela autoridade de antigos, pelas instituições e pelos saberes externos aos sujeitos modernos; o que na França do século XVII se materializa na forma do Classicismo enquanto movimento cultural e artístico alicerçado, sobretudo, na fidelidade aos princípios filosóficos clássicos. Nessa via, apresentando e discutindo as condições filosóficas e políticas que desde o século XV deram ensejo à consciência da individualidade e da interioridade dos sujeitos no alvorecer da modernidade, esta pesquisa buscou evidenciar como a transformação na percepção histórico-temporal de Antigos e Modernos, dada pela consciência da impossibilidade de comparação entre os distintos tempos históricos, se desdobrou também em uma consciência da individualidade concretizada e expressa, acima de tudo, no *gosto*, uma faculdade ou sentido subjetivo e sensível que, a um só tempo, demonstra a singularidade e diversidade dos sujeitos modernos.

Tomando, assim, a reconstrução e identificação do *antigo* então em debate como ponto de partida para a plena compreensão da querela francesa, este estudo intencionou evidenciar como, sob nossa hipótese, a defesa de determinado *moderno*, encarnado principalmente na figura e pensamentos de Charles Perrault, alicerçava-se em uma compreensão do indivíduo como categoria central de um juízo estético moderno manifesto através do que já no período

era entendido como *gosto*. Desse modo, os argumentos apresentados por Perrault ao longo do embate travado com Boileau e outros oponentes constituíam, ao nosso ver, os primeiros indícios e defesas do que no século XVIII predominará como *estética*, isto é, como o conhecimento sensível sobre os objetos e as formas do mundo em oposição à lógica como ciência do saber cognitivo.

Afinal, é justamente na crítica artística apresentada por Perrault em seu primeiro volume de *Parallèle des Anciens et des Modernes* que podemos evidenciar a compreensão do autor de ser o espectador/ouvinte moderno, dotado de *sensibilité*, o verdadeiro termômetro da arte. Formatadas, à sua maneira, pelas contribuições teóricas e filosóficas de autores como René Descartes, Leon Battista Alberti, Roger de Piles e outras tantas referências que fogem às nossas investigações, as meditações de Charles Perrault em meio a querela impulsionaram a percepção de um belo que não podia mais ser fixado apenas pela tradição nem apreendido somente pela razão. Ao defender a legitimidade e autonomia das artes e dos artistas modernos diante do imperativo classicista, Perrault acabou por corroborar um pensamento no qual o belo era aquilo que o indivíduo e seu gosto identificavam como tal, por meio de prazeres e paixões despertados na alma através dos sentidos que levavam até ela as impressões e sensações suscitadas pelos objetos – artes – do mundo exterior.

Sem negar a importância de uma excelência técnica que racionaliza a produção artística e também se constitui como parte fundamental da experiência sensível do sujeito que contempla uma obra de arte, em Perrault a dicotomia entre razão e emoção (coração/alma) parece se diluir em prol de uma justaposição daquilo que Franklin Leopoldo e Silva entendeu como gosto e teoria. Indissociável de um individualismo humanista que estabelece o sujeito como categoria central do pensamento e do mundo moderno, bem como fonte primária de afirmação de seus próprios critérios, o gosto que havia se tornado elemento de coesão social na teoria de Baltasar Gracián converte-se, na crítica anticlassicista de Perrault, em elemento de coesão entre sujeitos e objetos, interior e exterior, razão e emoção. Sendo, portanto, o *gosto* para o mundo sensível aquilo que a *razão* é para o mundo inteligível, a autonomia e legitimidade do conhecimento sensível – gosto – defendidas pelo porta-voz dos Modernos se desdobra em uma autonomia também da beleza que logo encontrará sua expressão própria. Não à toa, como afirma Luc Ferry (2012, p. 44), “com o conceito de gosto [...] o belo é referido tão intimamente à subjetividade humana que, no limite, se define pelo prazer que proporciona, pelas *sensações* ou pelos sentimentos que suscita em nós”.

Embora identifiquemos em Perrault o embrião de certo processo de “irracionalização” do belo, dado a partir do preâmbulo da autonomia do sensível que se fundamenta no gosto

como alternativa à tradição – o que fica expresso principalmente na apologia do autor ao julgamento feminino –, somente no fim do século XVIII uma radical emancipação do sensível em relação ao inteligível será filosoficamente sustentada, neste caso, por Kant. Contudo, segundo Ferry, será preciso a negação nietzschiana de toda referência divina, bem como de quaisquer resquícios da metafísica platônica, para que a razão deixe de ser, no século XIX, o único elemento de distinção entre o homem e o animal e uma verdadeira centralidade do mundo sensível, do mundo humano como único possível, seja consolidada e ao artista seja dado o lugar que antes pertencerá ao filósofo na definição do belo (FERRY, 2012, p. 46).

Antes disso, no entanto, já será possível reconhecer alguns ecos do embate entre Antigos e Modernos seiscentistas, tanto no campo das artes quanto no da própria História. Ora, os diferentes modos de expressão e julgamentos artísticos que suscitam uma longa controvérsia entre Boileau e Perrault no século XVII, se tornarão lugares-comuns entre os escritos filosóficos e teóricos da primeira metade do século seguinte. Tomando, de forma direta ou indireta, o belo, o sensível, o gosto e suas implicações nas artes como temas de estudo, autores como Shaftesbury em *Characteristics of men, manners, opinions, times* (1711-1712), Joseph Addison em *Os prazeres da imaginação* (1712), Jean-Pierre de Crousaz em *Traité du Beau* (1715), Jean Baptiste Du Bos em *Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura* (1719), Francis Hutcheson em *Inquiry concerning moral good and evil* (1725), David Hume em *A norma do gosto* (1757), Edmund Burke em *Investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo* (1757), Immanuel Kant em *Crítica da Faculdade do Juízo* (1791) e, principalmente, Alexander Gottlieb Baumgarten em *Meditações filosóficas sobre alguns temas relativos à essência do poema* (1735) e *Aesthetica* (1750) comporão uma rica discussão sobre os conceitos que darão vida e forma à Estética, filosofia e ciência que toma a sensibilidade como modo de conhecimento e objeto de estudo legítimos (TALON-HUGON, 2009, p. 39-45).

Igualmente, será precisamente na França do século XVIII que também uma crítica da arte nos moldes modernos tomará forma. Uma vez desvendado o gosto como critério em nome do qual as artes poderiam ser julgadas, uma vez reconhecida uma norma de produção e apreciação distinta das impostas pela tradição, a originalidade do artista torna-se também elemento a ser considerado, e até mesmo exigido, no momento da crítica à obra de arte. Convertido e reconhecido agora como *autor*, isto é, como indivíduo capaz de conceber uma criação propriamente original, o artista do século seguinte ao de Perrault e Boileau deixa de lado seu papel de mediador entre o real e a obra, entendida como reflexo do mundo natural, para tornar-se criador de produtos de um mundo particular, do qual somente ele tem ciência e

que se expressa singularmente através das artes. Admitido como criador, o papel de mediação desloca-se, assim, do artista para a obra, que transforma-se em objeto de intermédio e simbiose entre seu criador e seu público. Para conquistar esse público ávido pela originalidade que agora se espera e exige, caberá ao artista buscar cada vez mais dentro de si, de sua interioridade e subjetividade, a expressão de algo novo, inédito, que o destaque em relação aos seus pares, mas também na recém-inaugurada História da Arte. Ademais, a crença na evolução das artes, de suas técnicas e normais ideias, iniciada por Perrault e alimentada pelo espírito do iluminismo oitocentista, dará luz a um novo pensamento historiográfico que tomará a produção cultural humana, sobretudo a de ordem pictórica, como objeto de estudo e fonte para a escrita de uma história agora entendida concretamente como linear e progressista. Diante da consciência da inexistência de tradições artísticas absolutamente imutáveis, a história da arte se desdobrará, a partir de então, como uma historicização do gosto estético através dos tempos, legando a esta faculdade individual e subjetiva também um novo *status*, o de atualizador histórico. Nessa via, tal como a história da arte, também

O nascimento da estética como disciplina filosófica está indissoluvelmente ligado à mutação radical que intervém na representação do belo, quando este último é pensando em termos de *gosto*, portanto, a partir daquilo que no homem vai em breve aparecer como a própria essência da subjetividade, como o mais subjetivo do sujeito (FERRY, 2012, p. 44).

Em suma, podemos concluir que a querela entre Antigos e Modernos francesa desdobrou-se ao longo do fim do século XVII como um evento que evidenciou as tensões advindas de um rígido controle da individualidade e subjetividade de artistas e poetas, legitimado por um Classicismo normativo e universalizante fortemente fundamentado na filosofia antiga que compreendia a ordem, a harmonia, a ponderação e a proporção como alicerces do mundo e as artes como espelhos nos quais esses mesmos princípios ordenatórios deveriam estar refletidos. Nessa lógica, a compreendemos como um fato histórico localizado em um período essencialmente de transição, que não se conformava mais nos moldes de uma modernidade renascentista e muito menos se configurava como uma modernidade iluminista ou historicista, mas antes apresentava-se de modo singular através de suas próprias especificidades, ainda que entremeadas por elementos de distintos estratos de tempo.

Desdobrando-se, portanto, em discursos eternizados nas mais diversas formas literárias que, produzidas e publicadas sob tal contexto, nos serviram como fontes para este estudo, o embate entre Perrault, Boileau e seus respectivos aliados configurou, ao nosso ver, as artes como seu principal objeto de discussão e o gosto, ao lado dos Modernos, como o mais novo parâmetro para o julgamento artístico em tempos modernos, um princípio que,

contrariamente à tradição, manifestava-se como um juízo estético sensível, individual e individualizante. Desse modo, a querela francesa se desvela, sob nossas premissas aqui levantadas e defendidas, acima de tudo, como um evento semeador de uma concepção histórico-temporal e de uma estética da sensibilidade que, já no século seguinte à sua eclosão e conclusão, se mostraram inauguradoras de novas formas de se pensar, julgar e produzir tanto as Artes quanto a própria História modernas.

REFERÊNCIAS

Fontes

ARNAULD, Antoine; NICOLE, Pierre. *La logique ou l'art de penser*: contenant, outres les regles communes, plusieurs observations nouvelles propres à former le jugement. Paris: 1662.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. “Épigrammes”. In: *Ouevres de Malherbe. Ouvres Complète de Boileau. Ouvres Poétiques de J.-B. Rousseau*. Paris: Auguste Desrez, 1838.

_____. “Épître IX – à M. le Marquis de Seignelay, secrétaire d'état”. In: *Oeuvres Complètes de Boileau* par A. Ch. Gidel - Tome Deuxième. Paris: Garnier Frères, 1772, 229-240.

_____. “Le Dialogue des Héros de Roman”. In: DESCHANEL, Émile. *Boileau, Charles Perrault* / par Emile Deschanel. Paris, 1888.

_____. *Oeuvres complètes de Boileau accompagnées de notes historiques et précédées d'une étude sur sa vie et ses ouvrages* par A. Ch. Gidel. Paris: Garnier frères, 1870-1873.

FONTENELLE, Bernard de. *Digression sur les Anciens et les Modernes*. Eletronic Library of Historiography, 1998.

LEMONNIER, Henry. *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*. Tome I. Paris: Jean Schemit, Libraire de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1911

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. São Paulo: Paulus, 2005.

_____. *La Peinture. Poëme*. Paris: Chez Frederich Leonard. Imprimeur ordinaire du roy, 1668.

_____. “Le siècle de Louis le Grand”. In: _____. *Parallèle des Anciens et des Moderns en ce qui regard les Arts et les Sciencies, tome premier*. Paris: Chez Jean Baptiste Coignard, Imprimeus & amp. Libraire ordinaire du Roy, 1688a.

_____. “Mémoires de ma vie”. In: *Mémoires de ma vie / par Charles Perrault. Voyage à Bordeaux (1669) / par Claude Perrault*; publiés avec une introduction, des notes et un index, par Paul Bonnefon. Paris: H. Laurens, 1909.

_____. *Parallèle des Anciens et des Moderns en ce qui regard les Arts et les Sciencies, tome premier*. Paris: Chez Jean Baptiste Coignard, Imprimeus & amp. Libraire ordinaire du Roy, 1688b.

_____. “Le Genie – Epistre a Monsieur de Fontenelle” In: *Parallèle des Anciens et des Moderns en ce qui regard les Arts et les Sciencies, tome premier*. Paris: Chez Jean Baptiste Coignard, Imprimeus & amp. Libraire ordinaire du Roy, 1688c.

Bibliografia

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradução crítica*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado absolutista*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ARENDT, Hannah. “O conceito antigo e moderno de história”. In: _____. *Entre o futuro e o passado*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. São Paulo: Autêntica, 2018.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2012.

_____. *Introdução aos estudos literários*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. “Introdução”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BERRIO, Antonio Garcia; FERNÁNDEZ, Teresa Hernandez. *Poética: tradição e modernidade*. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

BERSTEIN, Serge. “A cultura política”. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELE, Jean François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.

BIGNOTTO, Newton. “O círculo e a linha”. In: ADAUTO NOVAIS (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. São Paulo: Editora Objetiva, 2000.

BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-histórica da ideia do homem criador. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

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

_____. *O Renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 1999.

CAVALCANTE, Berenice. “A face barroca do Século XVII: etiqueta, estética e poder”. In: CAVALCANTE, Berenice [et alii]. *Modernas tradições: percursos da cultura ocidental (séculos XV-XVIII)*. Rio de Janeiro: Access, 2002.

_____. “‘Ser moderno’: a propósito de uma tradição”. In: *Semear*, Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro: Instituto Camões/PUC-RJ, no. 4, 2000. Disponível em <<https://goo.gl/mHbpkF>>.

CHASTEL, André. “O artista”. In: GARIN, Eugênio (org.). *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editora Presença, 1991.

CONTE, Sophie. “La rhétorique au XVII^e siècle: un règne contesté”. In: *Modèles Linguistiques*. Toulon: n. 58, 2008, p. 110-130. Disponível em: <<http://ml.revues.org/373>> ISSN: 2274-0511. DOI: 10.4000/ml.373.

COSTA, Leila de Aguiar. *Antigos e Modernos: a cena literária na França do século XVII*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009.

CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

DEJEAN, Joan. *Antigos contra modernos: as guerras culturais e a construção de um fim-de-século*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. “Classical reeducation: decanonizing the feminine”. In: *Yale French Studies: a commemorative anthology, part 2*. Porter and Waters, 2000. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2903214>.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *As Paixões da Alma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ELIAS, Norbert. “Da sociogênese dos conceitos de ‘civilização’ e ‘cultura’”. In: _____. *O processo civilizador, vol. I: uma história dos costumes*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociedade da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FELÍCIO, Vera Lúcia. “A Razão Clássica”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na Era Democrática*. Lisboa: Edições 70, 2012.

FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*. Tome 1. Paris: Sur l'imprimé, A la Haye et à Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, 1690.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 1997

GUIMARÃES GAIO, Géssica Góes. “Por uma teoria da modernidade em ‘Poesia Ingênua e Sentimental’”. In: *História da Historiografia*, n. 23, p. 97-113, abril de 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/AMWx6d>>. ISSN: 19839928.

_____. *Sonho de imortalidade: o Ideal do homem moderno nos escritos filosóficos de Friedrich Schiller*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

GARIN, Eugenio. *Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

GINSBURG, Carlo. “Montaigne, os canibais e as grutas”. In: _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOLÇALVES, Aguinaldo José. “O Classicismo na Literatura Europeia”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

GRACIÁN, Baltasar. *A arte da prudência*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003. [Versão digital]

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1980

GUIMARÃES, Manoel Salgado. “Reinventando a tradição: sobre Antiquariado e Escrita da História”. In: *Humanas: revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. vol.16, nº 1, jan/jun 1993. Porto Alegre: 1993.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “A History of the Concept ‘Modern’”. In *Making Sense in Life and Literature*. Theory and history of literature, v. 79. University of Minnesota, 1992.

_____. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo, Ed. 34, 1998.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigação sobre uma categoria da sociedade burguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HALLAYS, André. “Les Perrault et Boileau”. In: _____. *Essais sur le XVII^e siècle – Les Perraults*. Paris: Librairie Académique Perin et C^{ie}, 1926.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEINICK, Nathalie. “As reconfigurações do estatuto de artista na Era Moderna e Contemporânea”. Tradução de Sonia Taborda. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, vol. 13, nº 22, maio de 2015.

JAUSS, Hans Robert. “Tradição literária e consciência atual da modernidade”. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KERN, Maria Lúcia Bastos. “Imagem manual: pintura e conhecimento”. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos. (org.). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: Estudos sobre História*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2014.

_____. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e o pensamento do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. “O artista, a formação e a questão social”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Vol. 12: O artista, a formação e a questão social*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siliciano, 1994.

_____. *A pintura – Vol. 4: O belo*. São Paulo: Editora 34, 2004a.

_____. *A pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, 2004b.

_____. *A pintura – Vol. 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Editora 34, 2004c.

_____. *A pintura – Vol. 12: O artista, a formação e a questão social*. São Paulo: Editora 34, 2004d.

LIMA, Luiz Costa. “A sagração do indivíduo: Montaigne”. In: _____. *Limites da Voz* (Montaigne, Schlegel, Kafka). 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

_____. *Mimesis e Modernidade – formas das sombras*. São Paulo: Terra e Paz, 2003.

_____. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da Filosofia – dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MARIN, Louis. “Ler um quadro. Uma carta de Possin em 1639”. In: CHARTIER, Roger. *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação da Leitura, 2009.

_____. “Poder, representación, imagen”. In: *Prismas, Revista de História Intelectual*, nº 13. Quilmes, 2009, p. 135-153. Disponível em: <<https://goo.gl/sCa2Vb>>. ISSN: 1666-1508.

MEINECKE, Friedrich. *El historicismo y sus génesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

MOMIGLIANO, Arnaldo. “História antiga e o antiquário”. In: *Anos 90 - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, v. 21, n. 39, p. 19-76, jul. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2G8I2b5>>

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. 1ª ed. São Paulo: Editora Abril, 1972.

MONTESQUIEU. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. “Gênero clássico, processo moderno: o uso do paralelo por Charles Perrault”. In: *Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Vol. 9, 2007. ISSN: 1678-2054. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/index>>.

NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

PEVSNER, Nikoulas. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PORTES, Enoque Marques. *Boileau e Perrault: um embate sobre a excelência e a eficácia do novo conhecimento*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

RODRIGUES, Antônio Edmilson M. “A querela entre antigos e modernos: genealogia da modernidade”. In: FALCON, Francisco José C. e RODRIGUES, Antônio Edmilson M. *Tempos Modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SALIBA, Elias T. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SALTARELLI, Thiago. “Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma das mimeses na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII”. In: *Aletria*. nº especial, jul.-dez. 2009.

SAUVAGNARQUES, Anne. “Le goût baroque comme détermination d’un style: Wölfflin, Deleuze”. In: *Appareil - Penser l’art, penser l’histoire*, nº 09, 2012. INSS-e: 2101-0714. Paris: MSH Paris Nord. Disponível em <<https://journals.openedition.org/appareil/1413>>.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enargeia e a tradição da *ut pictura poesis*”. In: LESSING, G. E.. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da Pintura e Poesia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

SILVA, Franklin Leopoldo e. “O Classicismo em Filosofia”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TALON-HUGON, Carole. *A estética – História e Teoria*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

WILHELM, Jacques. *Paris no tempo do Rei Sol*. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1988.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. “Escritoras e cultura literária no século XVII: questões sobre o cânone”. In: *Fénix – Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 12, ano XII, n.º 2, jul-dez de 2015. ISSN: 1807-6971. Disponível em <<http://www.revistafenix.pro.br/>>.