

FÉNELON E A IMITAÇÃO DOS ANTIGOS

Tarsilla Couto de Brito¹

Resumo: o presente artigo parte do pressuposto de que o modelo de representação empregado em *As aventuras de Telêmaco* (1694) convive e está em conflito com a definição de imitação definida pelo discurso estético oficial vigente na época. O modo de representação da Antiguidade modelar empregado por Fénelon, ao mesmo tempo que está calcado na estratégia da Exemplaridade própria dos primeiros historiadores, cria novos conteúdos para a instrução daquele que deveria assumir o trono francês no lugar de Luís XIV. O objetivo é averiguar as ambiguidades produzidas pelas contradições entre forma e conteúdo geradas pela imitação dos Antigos em *As aventuras de Telêmaco*.

Palavras-chave: Fénelon; *As aventuras de Telêmaco*; Imitação; Exemplaridade; Antigos e Modernos.

Abstract: this article assumes that the representation model used in *The Adventures of Telemachus* (1694) lives and is in conflict with the definition of imitation defined aesthetic discourse official prevailing at the time. The mode of representation of antiquity model employed by Fenelon, while hinges on the strategy itself exemplary of the early historians, create new content for the instruction that it should take place in the French throne of Louis XIV. The aim is to investigate the ambiguities produced by the contradictions between form and content generated by imitation of the Ancients in *The Adventures of Telemachus*.

Key words: Fénelon; *The Adventures of Telemachus*; Imitation; Exemplary; Ancients and Moderns.

À primeira vista, a narrativa de *Les aventures de Télémaque* (1694) pode ser considerada uma imitação da *Odisseia* porque preenche a lacuna entre os cantos IV e XV do poema homérico, porque segue de perto a tradição épica dos episódios de guerra (com uma longa descrição do escudo de Telêmaco inspirada no de Aquiles²), porque faz o filho de Ulisses viver suas aventuras no mesmo espaço marítimo dominado por Netuno/Poseidon em que o pai tantas vezes se perdeu, porque propõe uma descida ao Hades seguindo a tradição de *catabases* criada por Homero e por Virgílio, além do que empresta de Homero símiles instrutivos na descrição de personagens e de paisagens, repetindo a narração épica indiferenciada em que narradores diferentes não se distinguem estilisticamente, e ainda porque Telêmaco mostra-se bravo no combate, e perseverante na adversidade, como Ulisses em sua odisseia, porque os deuses mantêm contato direto com os homens, como no mundo

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp.

² HOMERO (2003, canto XVIII, versos 478-608).

antigo. Seguindo os costumes de seu século, Fénelon exercita-se na arte da imitação.

Fénelon compreendia a *Odisseia* como uma importante fonte de narrativas mitológicas, que deveriam servir de base cultural para seu aluno real. Segundo Marguerite Haillant (1982), a partir de 1689, quando Fénelon se tornou responsável pela educação do neto de Luís XIV, preceptor e aluno passaram longas temporadas no castelo de Fontainebleau, idealizado por Francisco I para rivalizar com as cortes italianas do Renascimento. (HAILLANT, 1982, p. 45) Em um ambiente repleto de pinturas, afrescos, esculturas e tapeçarias, destacavam-se os 55 painéis que compunham a *Histoire d'Ulysse* dispostos na *Longue galerie*. A escolha das personagens Telêmaco, Ulisses e Mentor era muito conveniente ao gosto vigente, aos interesses do autor e às necessidades de uma criança cercada de “ficções poéticas” da Antiguidade. Os dois primeiros parágrafos d'*As aventuras de Telêmaco* lançam o leitor em um ambiente conhecido:

Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse. Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse d'être immortelle. Sa grotte ne résonnait plus de son chant; les nymphes qui la servaient n'osaient lui parler. Elle se promenait souvent seule sur les gazons fleuris dont un printemps éternel bordait son île: mais ces beaux lieux, loin de modérer sa douleur, ne faisaient que lui rappeler le triste souvenir d'Ulysse, qu'elle y avait vu tant de fois auprès d'elle. Souvent elle demeurait immobile sur le rivage de la mer, qu'elle arrosait de ses larmes, et elle était sans cesse tournée vers le côté où le vaisseau d'Ulysse, fendant les ondes, avait disparu à ses yeux. (FÉNELON, 1920, L. I, p. 1-2)

O mundo poético criado por Fénelon para educação do príncipe era familiar para qualquer *honnête homme* da época. A recusa da novidade era tanto uma questão moral quanto de conveniência. O “homem honesto”, e mais do que isso, o “príncipe cristão” deveria se formar na confirmação do conhecimento da tradição tanto religiosa quanto cultural. Na passagem citada acima, Ulisses acabou de deixar Calipso e permanecerá ausente ao longo de toda a narrativa d'*As Aventuras*. Ele será um ideal, uma meta a ser alcançada. Um modelo de rei cultivado por Francisco I no século XVI e que o século XVII aprendeu a respeitar e admirar, a despeito das imperfeições homericamente humanas. Sua *arete*, a qualidade aristocrática que o torna nobre, todos sabemos, é a astúcia, filha da sabedoria. Se esta qualidade

poderia ser criticada face à verdade cristã, Fénelon corrigiu a figura homérica sobrepondo as máscaras de Mentor e de Minerva à de Cristo. Assim, a Sabedoria cristã poderia cumprir seu papel de proteger a linhagem de Ulisses no século XVII. A representação da razão por essa deusa pagã estava prefigurada na tradição francesa, ao menos, desde 1636, quando Jean Baudoin empreendeu a primeira tradução da *Iconologia* do italiano Cesar Ripa. O catálogo de alegorias de Ripa ensinou ao público o fundamento da virtude da razão:

Esta virtude, que os teólogos chamam de a mais poderosa força da alma, porque comanda o homem e lhe dá as verdadeiras leis [...] subsiste por um extraordinário vigor da Sabedoria – o que os Antigos representaram pelas armas exteriores, principalmente pelas de Minerva. (RIPA, 1636, v. 1, p. 167)³

Em um artigo em que faz a arqueologia do personagem antes do livro de Fénelon, Karagiannis-Mazeaud destaca o ideal de nobreza que pesa sobre Ulisses e Telêmaco desde a primeira tradução para o francês das *Images* de Filostrato de Lemnos (séc. III) em 1578. A partir de uma cena em que Telêmaco, depois de ter caído no mar, foi salvo por um golfinho, lê-se que Ulisses passa a usar a representação do animal como brasão. Associou-se, dessa maneira, o príncipe de Ítaca ao discurso político da continuidade dinástica. (KARAGIANNIS-MAZEAUD, 2004, p. 455-467) Fénelon pode promover um jogo de correspondências: Telêmaco e o Duque de Borgonha identificam-se na medida em que estão destinados a reinar desde o (e pelo) nascimento. São jovens príncipes, precisam aprender a ser reis, e estão prontos para aprender. Para o vínculo entre o mundo do leitor real e o universo fictício, Fénelon coloca-se no lugar de Mentor. O espelho de príncipe, dessa forma concebido, projeta uma imagem no horizonte, a de Ulisses, e reflete uma imagem mais próxima, a de Mentor. Os laços que unem Fénelon e o Duque de Borgonha duplicam-se e expandem-se nas personagens de Mentor e Telêmaco, que vivem uma série de aventuras pelo mundo antigo.

Em um primeiro momento, encontramos o filho de Ulisses na ilha de Calipso, protegido por Minerva sob a máscara de Mentor, descrevendo para sua anfitriã as cidades conhecidas desde sua partida de Ítaca. As aventuras heroicas dessas

³ A primeira edição em italiano de *Iconologia* data de 1593. Para o presente estudo utilizamos a versão francesa de 1636, disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8505c>>.

primeiras experiências de viagem criam um itinerário moral. No trajeto entre Ítaca, Egito, Tiro, Chipre, Creta e Ogígia, mais do que uma geografia física, Telêmaco percorre um caminho que segue a lógica do contraste entre o modelo e o anti-modelo que será coroada com a concentração de todas as qualidades na construção de Salento. Essa sequência de cidades visitadas nos permite afirmar que o recurso à viagem produz, em *Telêmaco*, sua narratividade e, ao mesmo tempo, seu sentido simbólico, uma vez que propicia tanto a progressão do enredo quanto o refinamento de seus princípios morais. Do contrário, se ignorarmos a natureza pedagógica desse itinerário, cada cidade estaria isolada geograficamente e os exemplos oferecidos por cada reino resultaria em mera justaposição. Trata-se, pois, de uma viagem de iniciação, de instrução. Telêmaco deve ser iniciado na arte de governar, na arte do amor virtuoso e na vida adulta – sempre orientado pela verdade. Trata-se, como bem observou Wijngaarden, de uma “odisseia filosófica”. (WIJNGAARDEN, 1982, p. 32)

Quando, finalmente, o leitor espera ver seus personagens voltarem para casa, a ira inaplacada de Vênus conseguiu de Netuno que desviasse o navio fenício de Ítaca. Telêmaco e Mentor desembarcaram no novo reino fundado por Idomeneu, aquele que já não podia reinar em Creta. A primeira visão da cidade nascente, com inúmeros trabalhadores dedicados a edifícios grandiosos, deslumbra o olhar. O encontro com o rei, no entanto, revela uma série de problemas que Mentor assumirá para si, com o intuito de instruir Telêmaco. Depois de ter conhecido uma série alternada de bons e maus governos, o que lhe possibilitou o exercício da comparação, e depois de ter ouvido o relato sobre Bética, que lhe ofereceu um ideal mítico de existência, era chegado enfim o momento de Telêmaco aprender que medidas políticas tomar, que leis formular, que incentivos dar, que educação implementar para construir um reino justo e feliz.

O aprendizado da arte de governar continua em Salento, cidade decaída – moral e materialmente – que é transformada por Mentor em um reino próspero, para instrução de Telêmaco. A partir do livro VIII, os conselhos e ensinamentos de Mentor dirigem-se a Idomeneu, um homem de bom coração mas corrompido pelo amor próprio, pela adulação, pelo gosto do luxo e da glória. Telêmaco torna-se um espectador que aprende com os erros de Idomeneu e com os conselhos de Mentor.

As decisões tomadas para a construção dessa utopia defendem o trabalho e censuram o luxo; pregam o antimaquiavelismo⁴ contra a tirania, e a paz contra a guerra de conquista; sustentam um *parler franc* apontando os males da adulação. Ideias morais, teológicas e de governo são plasmadas na mitologia pagã, seguindo a tradição humanista e com a finalidade de formar um “rei-cristão” para uma “república cristã”. A ampla reforma promovida em Salento acontece sob a regência da deusa da sabedoria.

Telêmaco admira as transformações de Salento. O campo, outrora abandonado, estava cheio de trabalhadores; na cidade, havia menos ostentação. Mentor explica-lhe que aquele brilho deslumbrante almejado por Idomeneu escondia uma debilidade que derrubaria seu reino. Em seguida, defende que o luxo (obras de arte, entre outras coisas), valorizado por muitos como uma demonstração de civilidade e de virtude, corrompe os costumes. A Mentor preocupa o fato de que, nas cortes acostumadas ao supérfluo, as pessoas queiram ostentar os signos da riqueza e gastem como se fossem ricas. A verdadeira riqueza, afirma, está na quantidade de habitantes e na produção agrícola. Foi para fazer o povo e o rei de Salento entenderem essa máxima que a Sabedoria criou novas leis (Livro X). Mentor encerra a apresentação de sua reforma atribuindo-a à inspiração divina.

Telêmaco e Mentor decidem partir. Eles são levados por um navio feácio que estava de passagem por Salento. Durante a viagem, discutem as experiências, as lições aprendidas, as mal compreendidas, as fraquezas, e tudo o mais que precisa ser aperfeiçoado. Telêmaco demonstra claramente ter entendido o peso da responsabilidade que o espera em Ítaca. Fica implícito, no entanto, que um homem não termina nunca de se formar. Já no final da narrativa, Telêmaco ainda se mostra ainda agitado, impaciente, incomodado com suas próprias contradições. Um estrangeiro chama sua atenção, comove-o, sem que ele saiba a razão. Trata-se de Ulisses, disfarçado. Ele vem da ilha dos Feácios. Seguirão juntos para Ítaca sem que Telêmaco conheça sua verdadeira identidade. A máscara do pai tão procurado oferece mais uma lição, a de que a realeza traz mais sofrimento do que repouso. Telêmaco precisa, por isso, exercitar-se na paciência e no respeito aos deuses. Mentor exige que ele preste um culto de agradecimento à deusa que lhe inspirou

⁴ O antimaquiavelismo foi uma ideia corrente no século XVII. (SAAD, 2007)

sabedoria. O navio atraca em uma praia próxima do destino final. No bosque escolhido para a homenagem, Mentor transfigura-se em Minerva e, antes de deixá-lo, faz um último pedido: “Lorsque vous régnerez, mettez toute votre gloire à renouveler l’âge d’or”. (FÉNELON, 1920, L. XVIII, p. 533) Quando, finalmente, Telêmaco vai ao encontro de seu destino, reinar em Ítaca, ele vai carregando a marca da imperfeição humana.

Fénelon conhecia bem a longa tradição que transformava o imenso reservatório de experiências do passado em narrativa pedagógica. Portanto, não nos parece gratuito que o autor tenha projetado sua utopia na Antiguidade grega de Homero. A tradição dos exemplos começa, segundo Jagger, em um momento em que o pensamento ético ainda não havia sido sistematizado. (JAGGER, 1986, p. 40) As sagas troianas desempenharam na estrutura social do mundo arcaico um papel quase idêntico ao da História, afirma o helenista. A telemaquia constitui, no poema homérico, a narrativa de uma formação que se dá fundamentalmente pelo conhecimento de modelos: Mentor constitui o exemplo de sábio conselheiro, Ulisses é a ausência modelar cujo nome aplaina todos os caminhos, Nestor figura o exemplo da eloquência e Menelau oferece a narrativa exemplar da vingança de Orestes. Havelock, em seu *Prefácio a Platão*, estende a intenção pedagógica a todo o poema homérico afirmando que a narrativa “estava destinada a ser uma espécie de utensílio, usado como uma espécie de valise literária, que deve conter uma coleção variada de costumes, convenções, prescrições e procedimentos”. (HAVELOCK, 1996, p. 84) Assim, ousamos afirmar que o passado é a principal riqueza de *Les aventures de Télémaque*.

Nesse espírito, Fénelon atribuía uma autoridade venerável à Antiguidade, tanto Sagrada quanto profana. O autor de *Telêmaco* herdou da cultura humanista uma ideia de História concebida como o gênero literário destinado a guiar os homens em suas ações. Assim, Hartog comenta a exemplaridade em Tucídides: o historiador acreditava entregar sua história aos homens do futuro e lhes transmitir um instrumento de inteligibilidade para o presente que viria. (HARTOG, 1999, p. 100) A crença em uma natureza imutável do ser humano conduziu o pensamento a observar os exemplos do passado para daí extrair lições. A História se tornava

mestra da vida⁵ quando se aceitava que a narrativa dos fatos passados constituía um sistema no qual o presente aparecia desenhado antes mesmo de existir. Com o conhecimento da História, o futuro deixava de ser uma temível nebulosa e os obstáculos poderiam ser estudados antecipadamente. Levando em consideração a estrutura essencialista tanto da concepção de homem dos Antigos quanto da definição que elaboraram dos exemplos, em outro texto Hartog afirma que as *Vidas* de Plutarco resultaram menos em historiografia do que em filosofia moral. (HARTOG, 2005, p. 131)

O caráter moralista da História, advindo da pintura de exemplos, ganhou força no século XVII por duas razões: primeiramente, porque, ao menos desde o século XII, a exemplaridade constituía o fundamento teórico de uma educação cuja finalidade era a arte real da política. (SENELLART, 2006, p. 50) No século de Fénelon, a História antiga passou a fazer parte do projeto cultural do reino, transformando os grandes nomes do passado em alegorias do Rei Sol. (BURKE, 1994; APOSTOLIDÈS, 1987) Conhecer o passado significava para os príncipes da época não apenas acumular conhecimento sobre os antigos, como entender o próprio presente. Em segundo lugar, a História exemplar ganha relevância porque a cronologia perdeu credibilidade a partir do momento em que as pesquisas eruditas realizadas com esse procedimento aritmético de datação começaram a produzir resultados incertos. (HAZARD, 1961, p. 46s) Perguntar-se sobre a natureza e o método da História tornou-se uma obrigação. Dentro do vasto e variado debate em que os homens de letras do século XVII empreenderam sobre a História, Fénelon adotou a premissa de que a única história útil seria aquela que se ocupasse em narrar os erros e as paixões humanas.

No texto sobre *Éducatons des filles*, o autor havia afirmado o caráter persuasivo das “instruções indiretas”, que transformava as *Sagradas Escrituras* em fonte de narrativas exemplares. Na *Lettre à l'Académie*, a condenação do paganismo dos Antigos não impede que seus costumes simples e frugais sejam adotados como exemplos de moderação. Do mesmo modo, Fénelon admirava nos Antigos sua concepção exemplar de História. Em Plutarco, elogia sua capacidade de

⁵ Segundo Levent Ylmaz, a expressão original *Magistra vitae* é romana e aparece pela primeira vez na *Arte da oratória* de Cícero. (YLMUZ, 2004) A ideia de exemplaridade, contudo, já estava presente entre os gregos desde o século IV a. C. (JAGGER, 1986)

colocar diante dos olhos do leitor “cet homme tout entier” (FÉNELON, 1899, p. 117); em Tácito, admira seu profundo conhecimento dos corações corrompidos. (FÉNELON, 1899, p. 129) De todos os historiadores, Antigos e Modernos, Fénelon exige ordem e arranjo, visão do todo, capacidade de abstrair a unidade da heterogeneidade dos fatos, para que se possa “instruit utilement” o leitor, estimulando-lhe o interesse e o prazer. (FÉNELON, 1899, p. 115) O imperativo categórico da educação permite que Fénelon reúna aquilo que Aristóteles havia separado – História e Poesia, a particularidade de uma ilustra a universalidade da outra. Na mesma “Carta”, Fénelon afirma: é preciso deixar a superstição do dado exato aos compiladores, o historiador deve oferecer ao leitor “le fond des choses, de lui en découvrir les liaisons, et de se hâter de le faire arriver au dénouement”. (FÉNELON, 1899, p. 113) Nesse sentido, a narrativa histórica se aproxima do poema épico, posto que deixa de lado episódios desnecessários ao desfecho; por outro lado, é a verdade que encampa tanto a Poesia quanto a História quando seu caráter universal garante a legitimidade do comentário que irá explicitar a lição a ser apreendida. Não seria despropositado afirmar que a utilidade do exemplo, em Fénelon, sugere uma filosofia moral da história em que os vícios e as virtudes apresentam-se modelados literariamente.

Fénelon parece mesmo reconhecer no exemplo do passado uma natureza filosófica, no sentido de conter uma verdade universal, posto que o faz participar do procedimento mimético de seu *Telêmaco*. Senão, vejamos: no plano da narrativa, o exemplo compõe os quadros de bons e maus governos que o mote da viagem transformará em aventuras e, com isso, pode até mesmo definir o gênero literário do livro. O gênero romance de aventuras, contudo, perde sua dinamicidade na medida em que a intenção pedagógica constrói sua duração nas semelhanças e oposições dos modelos que cria. No plano da narração, o exemplo materializa-se em máximas que Mentor e os personagens narradores enunciam para abstrair as lições vividas. Fénelon não deixa as imagens falarem por si, a fim de controlar a interpretação, faz o exemplo virar máxima. Em termos de linguagem, o exemplo cumpre a função estética de associar o Belo ao Bem e o Mal ao Desagradável – as descrições em que personagens sem controle de si são comparados a animais furiosos e bestiais indicam uma espécie de degradação moral que manifesta fisicamente a perda da

razão. Por fim, o exemplo cumpre a já conhecida função que Fénelon conheceu frequentando os historiadores antigos, a de oferecer uma regra de conduta.

Em todas as instâncias dessas *Aventuras*, podemos perceber como o passado confirma a universalidade permanente dos exemplos que gera. Destinados à instrução de Telêmaco, esses exemplos instruem indiretamente o Duque de Borgonha, e consagram as verdades que Fénelon quer fazer imitar para preservar. Uma sociedade justa e feliz, capaz de atrair Astréia de volta ao mundo dos homens, é uma sociedade educada, pois nela os cidadãos aprendem a desejar aquilo que a lei impõe. O temperamento, a originalidade pessoal são admitidos apenas na narrativa exemplar do rei que se regenera. Na vida coletiva, serão considerados obstáculos a vencer. Em Salento, Mentor planeja escolas públicas em que as crianças possam assimilar não apenas conhecimento, mas principalmente as virtudes que ajudam a organizar a vida social. A educação revela sua importância no projeto utópico feneloniano quando se percebe que a felicidade está menos no cultivo das faculdades pessoais do indivíduo do que em sua adaptação ao modelo social pré-existente em função do bem público.

O êxito da reforma promovida em Salento depende dos exemplos de Idomeneu em seus modos e costumes. A importância da exemplaridade expande-se daí para o plano político (o povo respeitará a lei se assim fizer seu rei) e alcança uma dimensão estética em que a arte é admitida em Salento apenas para a preservação da memória dos grandes homens e para a celebração do amor dos deuses. A arte da imitação apresenta uma ambiguidade, não de todo desconhecida do século XVII⁶. Nos planos moral e político, o passado confirma, pela permanência dos modelos que gerou, as verdades que devem ser para sempre imitadas; no plano estético, a imitação diz respeito à arte da representação que também deve cumprir o mesmo papel moral e político, qual seja, o de oferecer modelos de comportamento. Nas *Aventuras*, a imagem de Nestor funde em si os termos da ambiguidade da imitação, quando, na experiência da guerra, o rei de Pilo assume o lugar de Mentor e dá a Telêmaco instruções por meio do relato de aventuras de sua juventude e dos heróis que conheceu – “La mémoire de ce sage vieillard, qui avait vécu trois ages d’hommes, était comme une histoire des anciens temps gravée sur le marbre ou sur

⁶ Conforme a teoria da “imitação livre” descrita por BRAY (1966).

l'airain". (FÉNELON, 1920, L. XII, p. 323) A narrativa tinha, para Fénelon, esse poder de gravar uma verdade no coração – imagem da lição efetivamente assimilada. Apesar da insistência do preceptor sobre a importância da imitação para a educação, a análise das alegorias fenelonianas e de outros procedimentos miméticos da narrativa de *Les aventures de Télémaque* instaura um terceiro termo para a ambiguidade em questão: imitando a *Odisseia* de Homero, o *Telêmaco* de Fénelon ganha sentido próprio e se distancia de seu modelo.

Os latinos da Antiguidade traduziram a *mimesis* aristotélica como *imitatio*, que significa “fazer como”. Concorreram para tal interpretação tanto a condenação platônica da *mimesis* como simulacro, quanto seu conceito de natureza como algo dado, pronto e acabado do que o mundo sensível é, em si mesmo, uma cópia. A arte seria uma cópia daquilo que está perfeitamente copiado. Ou seja: os latinos traduziram Aristóteles tendo como base teórica a filosofia de Platão. Daí veio a tradução: “a arte imita a natureza”. A cultura neolatina herdou essa “traição” do sentido aristotélico, como podemos perceber ao buscar a *Arte Poética* em outras línguas – *imitación*, *imitazione*, *imitation*. A verdade estaria, a partir desse momento, na *adequatio*, pois a representação perde seu valor de expressão e passa a ser julgada pelo seu teor, grau de verdade. (SANTORO, 1994, p. 46)

Recebida como herança humanista, a definição de *imitation* francesa apresenta dois eixos de sustentação: verdade e tradição. O primeiro parte do pressuposto platônico de que o mundo era imperfeito, assim o artista deveria fazer como aqueles que já tinham alcançado a perfeição. Antes que se discutisse a finalidade da arte, estava claro para os pensadores da época que a natureza era algo inimitável diretamente, dada sua heterogeneidade. Os autores antigos já tinham operado o trabalho de escolha, ajuste e composição que corrigia a natureza e revelava o Belo. Era, pois, a perfeição da natureza que se encontrava quando se imitava os Antigos. (TIEGHEM, 1993, p. 34) O princípio da *imitation* dos Antigos possibilitava à Academia assegurar às obras do reino francês uma “aura” de perenidade que pretendia, por sua vez, tornar-se modelo para o resto do mundo, constituindo um sentido de tradição francesa. (TAPIÈ, 1972, v. 1, p. 241) A imitação jogava, assim, o papel fundamental de dar espaço a disputas de interesses políticos,

culturais e estéticos⁷. O Estado financiava seus intelectuais que propunham regras para a produção artística. Nos primeiros versos de sua *Arte poética*, por exemplo, Boileau afirma que o poeta não formado nas regras da poesia estará para sempre preso ao seu próprio gênio⁸. No terceiro canto, encontramos a ideia de imitação como uma correção da natureza. Trata-se, obviamente, de uma interpretação possível da Poética de Aristóteles – “Não existe serpente nem monstro odioso que, imitados pela arte, não possam agradar aos olhos” – que foi concretizada de diferentes maneiras. (BOILEAU, 1979, p. 41) Em todo caso, a ideia de imitação como correção acabou produzindo o efeito de distanciamento da realidade que o leitor conhece da frequência de alguns textos do XVII.

No ensaio “O Santarrão”, Auerbach analisa o efeito de distanciamento como resultado dos limites impostos por essa noção de *imitation* à literatura. (AUERBACH, 2011, p. 321-352) O texto divide-se em dois momentos, conforme os gêneros analisados: comédia e sátira primeiro, tragédia depois. La Bruyère e Molière parecem constituir os exemplos do máximo de realismo (proximidade com a vida concreta) de que o classicismo foi capaz. Mesmo assim, a imitação dos moralistas terminava por se orientar pela regra da correção da natureza e, assim, contribuía para a manutenção da *politesse*⁹. Racine e Corneille, de outro modo, participam e contribuem para o processo radical de sublimação segregadora e isolante a que chega a literatura clássica. Admira-se o crítico com o fato de que nem mesmo os tragediógrafos da Antiguidade, modelos cultuados no XVII, alcançaram tamanho distanciamento da vida concreta. O que surge de todas as citações mobilizadas pelo crítico é um exaltamento do estado principesco, daquilo que se entendia como corpo simbólico do rei, ao ponto de apagar-lhe os traços de homem. A representação de uma ideia de rei dizia respeito diretamente à imagem do Rei. O modo como se concebia a vida do rei estava intimamente ligada à Antiguidade, mas também

⁷ Não seria novidade afirmar que houve uma política cultural destinada a sustentar o processo de centralização do poder no Antigo Regime. Mesmo os críticos defensores da autonomia da arte reconhecem a estreita relação entre o poder de Luís XIV e os intelectuais mobilizados a seu favor: (ADAM, 1997; PAVEL, 1996; FUMAROLI, 1997)

⁸ Aqui a palavra gênio não possui ainda o sentido de potência criadora que ganhará no romantismo. Gênio, para a cultura do século XVII, significava uma disposição natural, um talento.

⁹ Fumaroli corrobora a premissa de Auerbach e afirma a existência de “Le grand style d’État”. Esse estilo não procurava emocionar; seu sublime abstrato correspondia às ideias eternas, universais e racionais que o rei encarnava. (FUMAROLI, 1997, p. 249)

deveria ser exemplar. Os reis da Antiguidade traziam consigo um excesso de vida que era preciso corrigir.

Ao mesmo tempo, o Estado educava o público para receber essas obras. Toda a reflexão de Auerbach gira em torno de um mesmo objetivo, demonstrar que a obsessão dos autores daquele tempo por dar expressão pura ao eternamente humano acabou por isolar sua literatura da história. *La cour* e *la ville* desempenham nessa reflexão um papel muito importante. É em função da sociedade de corte que se produziu um modo de representação tão específico, em que temas difíceis e importantes deveriam ser tratados de uma maneira racionalmente simples, natural, elegante, universal, despretensiosa – exigências que acabaram impondo limites à produção literária. Alguns assuntos, notadamente o povo e o amor, eram proibidos. E somente se poderia ocupar-se deles numa generalização muito elevada e moralizante. Tudo para não ofender as concepções contemporâneas de máxima decência do público (decoro). Parte desse público veio da nobreza do campo, onde era preciso apenas saber guerrear e comandar. A outra parte veio da cidade, onde prosperou trabalhando e negociando. No seio da corte, esses homens esquecem suas origens e tornam-se igualmente *honnêtes gens*. Na educação do “homem honesto”, conciliam-se a sabedoria antiga e as virtudes cristãs. O principal desafio para esse homem é o aprendizado da polidez – que consiste em agradar aos outros; em fugir ao excesso; em saber o seu lugar na hierarquia da corte; em disciplinar-se, em exercitar o auto-controle, impedindo o EU de transbordar. (HAZARD, 1968)

A apropriação do sentido de imitação no século XVII dirigia-se por esse ideal de honestidade em que a palavra “agradar” mobilizava homens e obras. Para Rapin, outro grande codificador da arte do XVII, a importância da atividade do poeta residia no conhecimento que distinguia o belo e o agradável na natureza. “Car la poésie est un art où tout doit plaire”. (RAPIN, I, 1970) Não se tratava apenas de imitar a natureza, mas de imitar a natureza para agradar o leitor. Ora, um leitor que se formou à custa de tantas exigências – de agradar o outro e de dominar-se – ele também faria as mesmas exigências ao outro e à arte. Entendemos porque a imitação deveria corrigir a natureza, esse fenômeno de heterogeneidades e violência. Rapin, com uma interpretação que submete Aristóteles à filosofia platônica, atribui à capacidade de verossimilhança do artista o sucesso da imitação. Afirma o padre Rapin que a natureza apresenta-se sempre defeituosa porque reúne

singularidades em excesso. Seria, pois, papel do poeta procurar a verdade dos originais por meio da verossimilhança, que opera a imitação das coisas a partir de seus universais. (RAPIN, III, 1970)

Levando-se em consideração que os universais do classicismo são construções localizáveis no tempo e na cultura, teremos que a imitação proposta por Rapin não pode ser entendida como um processo pouco criativo. E de fato não foi. Fumaroli lembra que o público do XVII só estava disposto a sustentar o ponto de vista de que era preciso imitar os Antigos na medida em que fosse possível traduzi-los, ou seja, adaptá-los para o gosto corrente. (FUMAROLI, 2001, p. 17) Essas traduções assimiladoras ficaram conhecidas como “Belas infiéis” e foram as responsáveis pela difusão do conhecimento sobre Antiguidade a que teve acesso o público. Orientada para o público, a *imitatio* poderia revelar sua vocação primeira para o debate. A ausência da vida material, da corporeidade do homem e das coisas que o cercam, diz muito. A recusa da representação possui um sentido e deve ser interpretada, mas não como sinônimo de inexistência. A palavra mimética deve ser perquirida, nesse contexto, naquilo que possui de incongruência. Vimos anteriormente como o ideal de Estado iniciado por Richelieu e desenvolvido por Luís XIV desarmou a nobreza e desativou a alta burguesia para transformá-las em *honnêtes gens*. As Academias procuraram a disciplinarização do gênio. E o público foi poupado dos aspectos mais “violentos” da natureza. No isolamento severo que a arte desrealizante do século XVII impôs a seus personagens, esse público reconhecia-se perfeitamente; sentia-se distinto, sentimento que sua função político-econômica já não lhe oferecia; entendia-se como portador de um novo sentido dentro da estrutura social a que pertencia; encontrava modelos para reelaborar suas atividades cotidianas. A expressão “Antiguidade de convenção” sustenta a interpretação que Volker Kapp faz de *As aventuras de Telêmaco*. A linha de raciocínio é mais ou menos a seguinte: quando a sociedade de corte sentiu-se segura de sua própria identidade graças ao ideal de *honnêteté*, ela também se deu conta daquilo que a distinguia das sociedades antigas. A Antiguidade passou, então, a ser vista como uma civilização estranha e estrangeira, pois sua compreensão exigia estudo e sua imitação deveria ser uma escolha consciente. (KAPP, 1982, p. 100) Para escrever seu espelho de príncipes, Fénelon teria reunido os clichês

postulados como regras pelo Classicismo, resumindo assim o saber enciclopédico que todo homem cultivado da época deveria possuir. (KAPP, 1982, p. 72)

Nesse tipo de literatura, a palavra mimética mostra que seu sentido transcende o realismo porque não há nada nesses textos que produzam uma imagem da vida real que a engendrou. A palavra mimética mostra ainda que ela foi *imitatio* em um sentido específico. Ao constituir-se regra, a imitação transformou-se em instância de comunicação entre o Estado, seus autores e o público. Para o leitor, *mímesis* será sempre possibilidade de interpretação, melhor dizendo, espaço de tensão entre interpretações. A tradução de *mímesis* para *imitation* implicou, assim, uma escolha interpretativa que limitou seu poder inventivo, mas não anulou algo próprio da representação, pois ela continua sendo o espaço de debate da criação. Se podemos concordar que a *imitation* foi um princípio controlador da vida literária no século XVII, será a partir de sua indagação, como continuamente se fez durante o Renascimento e depois, que poderemos ressignificar muitos ditos e não ditos.

A *mímesis* estática de Fénelon não pressupõe apenas uma consciência histórica ancorada na exemplaridade; ela admite também uma experiência do tempo como progresso dada a premissa de sua fé na educação do homem. A imitação defendida por Fénelon quer preservar valores morais importantes para a formação de um rei-cristão, mas, ao mesmo tempo, cria ambiguidades que estimulam a consciência de que a educação aproxima-se de um processo de transformação. Na paideia homérica, Telêmaco deve criar condições, situações, aventuras, para justificar as qualidades de sua linhagem, fazer conhecer seu nome como pertencente à casa de Ulisses; na paideia cristianizada de Fénelon, a crença no pecado original faz com que Telêmaco viva a experiência de lutar contra si mesmo como uma obediência angustiada, tal qual a de Abraão levando seu único filho para um sacrifício injustificável. Fénelon repete essa imagem bíblica como exemplo maior do amor desinteressado em seus textos espirituais: “Ô heureuse abnégation de soi-même! Ô liberte des enfants de Dieu, qui vont, comme Abraham, sans savoir ou!”. (FÉNELON, 1983, v. 1, p. 913) A plasticidade da linguagem literária desempenha papel fundamental na constituição dessa ambiguidade, pois faz a criação da personagem do monarca regenerado nos conduzir à abstração de um modelo que deve ser imitado não apenas pelo futuro soberano, mas por todo ser humano.

BIBLIOGRAFIA

- APOSTOLIDÈS, J.-M. *Le roi-machine*. Spetacle et politique au temps de Louis XIV. Paris: Minuit, 1987.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Edipro, 2007.
- _____. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011.
- AUERBACH, E. La cour et la ville. In: AUERBACH, E. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, N. *A arte poética*. Trad. Célia Barrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BRAY, R. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet, 1966.
- BURKE, P. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Trad. Maria Luiza X. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FÉNELON. *Les aventures de Télémaque*. Paris: Hachette, 1920.
- FÉNELON. *Les aventures de Télémaque*. In: _____. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1983. 2v. (org. J. Le Brun).
- _____. *Lettre a l'Académie*. Paris: Hachette, 1899.
- FUMAROLI, M. *Le poète et le roi: Jean de La Fontaine en son siècle*. Paris: Éditions de Fallois, 1997.
- _____. Les abeilles et les araignées. In: _____. *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris: Gallimard, 2001.
- HAILLANT, M. *Culture et imagination dans les oeuvres de Fénelon "Ad usum Delphini"*. Paris: Les Belles Letres, 1982-1983.
- HARTOG, F. *Ancien, modernes, sauvages*. Paris: Galaade, 2005.
- _____. *L'histoire d'Homère à Augustin*. Paris: Seuil/Points, 1999.
- HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996.
- HAZARD, P. *La crise de la conscience européenne 1680-1715*. Paris: Fayard, 1961.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos; introd. e org. de Trajano Vieira. São Paulo: Arx, 2003.
- _____. *Odisseia*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- JAGGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KAPP, V. *Télémaque de Fénelon*. La signification d'une oeuvre littéraire à la fin du siècle classique. Tübingen: Gunter Narr Verlag/Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1982.

KARAGIANNIS-MAZEAUD, E. Télémaque avant 'le' *Télémaque*. In: CUCHE; LE BRUN (orgs.). *Fénelon, mystique et politique*. Paris: Champion, 2004, p. 455-467.

PAVEL, T. *L'art de l'éloignement: essai sur l'imagination classique*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

RAPIN, R. *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Paris: Minard; Gêneze: Droz, 1970.

RIPA, C. Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées. Trad. par Jean Baudoin. Aux amateurs de livres, Paris. 1989 [1636]. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8505c>>. Acesso em: 14 abr. 2012.

SAAD, N. B. *Machiavel en France: Des Lumières à la Révolution*. Paris: L'Harmattan, 2007.

SANTORO, F. *Poesia e verdade: interpretação do problema do realismo a partir de Aristóteles*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

SENELLART, M. *As artes de governar*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2006.

TAPIÉ, V. L. *Barroco e Classicismo*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença, 1972.

TIEGHEM, P. *Les grandes doctrines littéraires en France*. Paris: PUF, 1993.

WIJNGAARDEN. *Les odyssees philosophiques em France entre 1616 et 1789*. Genève-Paris: Slatkine, 1982.

Artigo recebido em 10 de novembro de 2013. Aprovado em 30 de novembro de 2013.