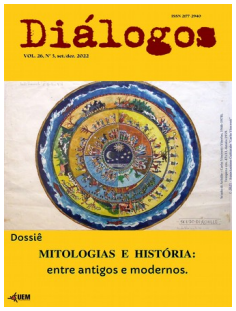

Diálogos

ISSN 2177-2940

CC BY

A querela moderna acerca do "escudo de Aquiles": sobre um capítulo da questão homérica no Século de Luís XIV

https://doi.org/10.4025/dialogos.v26i3.62686

Sertório de Amorim e Silva Neto

https://orcid.org/0000-0002-3514-6523

Universidade Federal de Uberlândia - UFU: Uberlândia-MG, BR E-mail: sertorioneto@gmail.com

The modern dispute over the "Achilles' shield": about a chapter of the Homeric question in the century of Louis XIV

Abstract: Located in the eighteenth book of the Iliad, the description of Achilles' shield achieved immortality through the verses of the epic poets that followed Homer and was also noted as a privileged argument in the literary disputes of France in the seventeenth century. In this article, after some general considerations about the place of the "shield" in the process of formalizing the ekphrasis as a rhetorical device, we show how it was appropriated by French literati in the Louis XIV century and transformed into a workhorse of the Homeric Question. For this exposition, we analyze the considerations made by Charles Perrault and Houdar de La Motte to the shield, which in certain aspects follow and oppose its appearance in the pages of Vite by Giorgio Vasari.

Key words: Achilles Shield; Homeric Question; modernity; history; poetry; Louis XIV.

La disputa moderna por el "escudo de Aquiles": a propósito de un capítulo de la cuestión homérica en el siglo de Luis XIV

Resumen: Situada en el libro decimoctavo de la Ilíada, la descripción del escudo de Aquiles alcanzó la inmortalidad a través de los versos de los poetas épicos que siguieron a Homero y también se señaló como argumento privilegiado en las disputas literarias de Francia en el siglo XVII. En este artículo, tras algunas consideraciones generales sobre el lugar del "escudo" en el proceso de formalización de la écfrasis como recurso retórico, mostramos cómo fue apropiado por los literatos franceses en el siglo Luis XIV y transformado en un caballo de batalla de La Cuestión Homérica moderna. Para esta exposición analizamos las consideraciones que Charles Perrault y Houdar de La Motte hacen al escudo de Aquiles, que en ciertos aspectos siguen y se oponen a su aparición en las páginas de Vite de Giorgio Vasari.

Palabras clave: Escudo de Aquiles; Cuestión homérica; modernidad; historia; poesía; Luis XIV.

A querela moderna acerca do "escudo de Aquiles": sobre um capítulo da questão homérica no Século de Luís XIV

Resumo: Situada no décimo oitavo livro da Ilíada, a descrição do escudo de Aquiles alcançou a imortalidade pelos versos dos poetas épicos que se seguiram a Homero e se notabilizou também como um argumento privilegiado nas disputas literárias da França do dezessete. Neste artigo, logo após algumas considerações gerais sobre o lugar do "escudo" no processo de formalização da écfrase como dispositivo retórico, expomos de que modo ele foi apropriado pelos literatos franceses do Século de Luís XIV e transformado em cavalo-de-batalha da moderna Questão Homérica. Para essa exposição, analisamos as considerações feitas por Charles Perrault e Houdar de La Motte ao escudo de Aquiles, que sobre certos aspectos seguem e se opõem à sua aparição nas páginas das Vite de Giorgio Vasari.

Palavras-chave: Escudo de Aquiles; Questão Homérica; modernidade; história; poesia; Luís XIV.

Recebido em: 26/02/2022
Aprovado em: 11/07/2022

Obra prima forjada por Hefesto a pedido de Tétis, mãe do herói, o "escudo de Aquiles" é o protagonista de uma das passagens emblemáticas dos poemas de Homero. Situada no décimo oitavo

livro da *Ilíada* (entre os versos 478 e 608), a confecção do escudo é descrita pelo poeta nos mínimos detalhes e com uma riqueza de pormenores de causar fadiga à imaginação. Grande e maciço, em volta dele Hefesto estampou uma tríplice orla brilhante e repartiu sua superfície em cinco regiões ou ciclos, sobre as quais, com uma arte divina, inscreveu uma profusão de figuras, compondo-as em cenas que supõem o movimento dos seus personagens. Dos elementos cósmicos (a terra, o céu, o mar, a lua) até as cenas urbanas em épocas de paz e de guerra, passando pelas do pastoreio, da semeadura dos campos e dos seus rituais e festins próprios, as inscrições no escudo abrangem "a história do mundo", resumiu Vico (VICO, 1992, § 617). Usado por Aquiles na batalha contra Heitor, assassino do seu querido amigo Pátroclo, o escudo tornar-se-ia imortal pelos versos dos poetas épicos que se seguiram a Homero e se notabilizaria também enquanto argumento, apreciado pelos defensores dos antigos e dos modernos, nas disputas literárias da França do dezessete.

Esse trecho da *Ilíada* é considerado o primeiro e mais exemplar caso, a forma canônica, do recurso literário da écfrase. Dado o seu prestígio, a descrição do escudo de Aquiles se poderia considerar o arquétipo de onde tiraram inspiração ao longo do tempo sucessivas cópias de não menor notoriedade (CARBONE, 2008, p. 7). Teria ela servido de modelo para o escudo de Eneias na *Eneida* de Virgílio (VIII, vv. 608-728) e inspirado o livro das *Imagens* de Filostrato, o Velho, composto das descrições das pinturas que supostamente decoravam a casa em Nápoles onde ele teria se hospedado durante os jogos (FILOSTRATO, 2008, p. 21).

Considerado pelos editores setecentistas o embrião da formalização da écfrase como "gênero" (CARBONE, 2008, p. 7), o livro de Filostrato expunha as afinidades entre as artes do poeta e do pintor que, com seus distintos modos de representação, se serviriam de uma mesma "ciência das proporções, que conduz a arte ao domínio da razão" (FILOSTRATO, 2008, p. 21). Poesia e pintura coincidiriam na medida exata em que ambas operam dispondo partes do real, com ordem e harmonia, em uma porção do espaço, o que lhes asseguraria enfim, por meio da simetria e justaposição proporcional dos elementos da representação, e a despeito dos diferentes instrumentos que mobilizam (as palavras ou os traços e cores), a tradutibilidade de uma arte pela outra. Desta forma, em vez da descrição (verbal) dos quadros que ele presenciava na casa em Nápoles ou de simples simulacros (discursivos) dos originais pictóricos, sobre os quais há quem sustente que jamais existiram (CARBONE, 2008, p. 6), o que a escrita ecfrástica de Filostrato de fato perseguia era a razão comum entre a poesia e a pintura, isto é, "a textualização ou escrita da imagem [...] uma verbalização do visivo que é também uma visualização do verbal" (STAVRU, 2019, p. 90), no que teria sido excelente Homero no famoso episódio do escudo. Por meio da écfrase, daquela aptidão de incitar com as palavras, nos ouvintes, cenas ricamente detalhadas, quase como se as pudessem ver, versejando os poetas perseguem a perfeição da pintura, conformando-se à máxima do "Prólogo" das

Imagens de que "[q]uem não ama a pintura despreza a própria verdade" (FILOSTRATO, 2008, p. 21).

No terceiro livro do *De Pictura*, precisamente ali onde louva a écfrase de Luciano de Samósata acerca da "Calúnia" de Apeles de Cós, posteriormente tema do quadro homônimo de Botticelli, Leon Battista Alberti também salientou o parentesco daquelas duas artes ao aconselhar "todo pintor que se torne íntimo dos poetas, dos retóricos e de outros iguais conhecedores das letras". Empenhado em ensinar "como fazer para obter o domínio e o conhecimento perfeito da pintura", Alberti ressaltou a importância de os pintores se instruírem nas artes liberais e de fruírem da companhia dos poetas e oradores que, segundo ele, "têm muitos recursos em comum com os pintores" (ALBERTI, 2009, p. 69; 128). Transportados pelas palavras, os poetas transitam pelos mesmos lugares da pintura; e não se tratava apenas, como para Filostrato, de situá-los na condição de copistas que retratam verbalmente de modo fidedigno as imagens que contemplam (com os olhos), pois os poetas, em vez disso, criam com os seus engenhos as imagens e compõem as histórias que contam. Para Alberti, os poetas sim ensinam "muitas e muitas coisas úteis à pintura" (ALBERTI, 2009, p. 130), e as écfrases, como a de Luciano, são a prova disso. A representação da "Calúnia" por Luciano por si só produz a satisfação e a alegria características das imagens, sendo, apesar disso, somente discurso e não a imagem propriamente dita: "imagine-se a graça e o encanto que teria se a víssemos pintada por Apeles?", se interroga Alberti (2009, p. 129). Na sua opinião, os poetas em geral desfrutam de uma *inventio* poderosa e se sobressaem, no conjunto e em cada uma de suas partes, na composição de belas e copiosas histórias, sendo de suma vantagem para a fama dos pintores mantê-los sempre por perto. "A história é a grande obra do Pintor", disse Alberti (2009, p. 105). Segundo ele, portanto, a pintura tem com a poesia um denominador comum, de modo tal que com os melhores poetas é possível aprender também a pintar. Lendo Homero, o famoso Fídias teria aprendido a pintar Júpiter com majestade divina e Zêuxis tirado a inspiração para as formas mais robustas dos seus personagens (ALBERTI, 2009, p. 130; 119).

Frequentada também pelos poetas do Renascimento na representação das armas nobres, dos palácios, dos ambientes cortesãos e na composição dos cenários e cenas das batalhas imprescindíveis ao encômio político, como dela se utilizou aos montes Ariosto no *Orlando Furioso* (BENASSI, 2013, p. 91-116), a écfrase, aparecida na poesia pela primeira vez na forja de Hefesto, por certo se destacaria dentre as causas por detrás da fama de poeta incomparável conseguida por Homero, pois, como ensinava Horácio em sua *Arte Poética*, "a ser o primeiro a encenar temas desconhecidos, ainda não explorados, é preferível transpor para a cena uma passagem da *Ilíada*" (HORÁCIO, 2005, p. 59).

A alusão de Giorgio Vasari ao escudo de Aquiles no "Prólogo" da sua *Vite de' più eccellenti*

pittori, scultori e architettori arrastaria o episódio homérico do terreno do arquétipo, do modelo poético, para o seio da querela literária Setecentesca entre defensores dos antigos e dos modernos. Vasari o menciona em meio à trama das convicções que formariam a autoconsciência da sua época como a de um "renascer" da glória atemporal da antiguidade clássica, inclusive da sua arte, deixada em ruínas nos séculos que se seguiram à partida de Constantino (e do Império) de Roma para Bizâncio (VASARI, 2013, p. 102). A exposição do escudo de Aquiles pelo "divino poeta" era para Vasari um atestado indiscutível da perfeição da escultura e da pintura gregas nos antiquíssimos tempos de Homero, perfeição aliás da qual teria ele próprio se servido, como se ali na descrição do escudo a divina arte do poeta deixasse falar um certo Homero pintor e escultor igualmente excelente, que "com toda arte, principalmente esculpido e pintado mais do que escrito, no-lo apresenta [o escudo]" (VASARI, 2013, p. 98).

Essa espécie de híbrido poético-pictórico (e escultórico), desconhecido até a *Ilíada*, exibia para Vasari algo além do artifício poético ele mesmo: a memória (histórica) da arte grega na idade de Homero. Sua atenção se dirigia assim a certos fatos residuais no "escudo" aptos a tornarem a écfrase homérica um baluarte do classicismo e um argumento atrativo em favor da retórica renascentista segundo a qual, por força do movimento circular da história, "o progresso era revivescência, o renascimento da Antiguidade" (YATES, 1995, p. 13). Talvez tenha sido Vasari o primeiro a vislumbrar no "escudo de Aquiles" também as coisas gregas da idade de Homero e não só e simplesmente o gênio do poeta. São as artes figurativas da Grécia antiga, excelentes por sinal, o verdadeiro conteúdo da écfrase. Porque aqueles versos da *Ilíada* figuram, desenham, pincelam e forjam a obra-prima de Hefesto, prometida ao principal herói daquela nação, é de se esperar que documentem também, para além da poesia, as circunstâncias e o estágio do desenvolvimento técnico de outras artes, como a pintura e a escultura.

Para esse renascentista, a descrição do escudo de Aquiles trazia à luz principalmente a memória de um passado artístico até certo ponto imemorial, pois escondido sob os escombros dos edifícios e estátuas antigas, e sem quaisquer vestígios na arte posterior, toda ela feita à maneira dos góticos. Vasari antecipava deste modo, pelo que parece, a tese ilustre de Ludovico Castelvetro exposta em sua tradução comentada da *Poética* de Aristóteles, saída duas décadas depois da publicação das *Vite* de Vasari, de que é a "história" o fundamento da "poesia", o facho "sem a qual a poesia caminha entre obscuríssimas trevas". A "poesia", cujo fim principal é contar com verossimilhança as ações humanas memoráveis, dependeria da "história", segundo ele, tanto quanto uma "coisa representante" necessita da "coisa representada", pois é a "história" oficialmente a narração daquelas ações (CASTELVETRO, 1576, p. 5).

Foi com vestes de "história" que o escudo de Aquiles chegou ao século de Luís XIV.

Visando talvez mais a fala de Vasari do que a própria *Ilíada*, Charles Perrault, da *Academia Francesa*, deu ao escudo de Aquiles destaque especial em seu polêmico poema em homenagem ao Século de Luís, considerado pela crítica o estopim da acesa querela dos antigos e dos modernos. A questão homérica comparece nessas páginas de Perrault dando por certa e inquestionável a identificação entre a poesia e a história. Dentre as suas razões se poderia talvez mencionar a fortuna da *Poética* de Aristóteles na França do XVII. Praticamente desconhecida durante a Idade Média, a *Poética*, segundo Barthes, ofereceu ao classicismo francês "o seu principal elemento: uma teoria do verossímil", mas Barthes nota ainda que essa obra desembarcou naquelas terras sob a forte influência das traduções e comentários italianos do século anterior, como os de Castelvetro (BARTHES, 2011, p. 46) para quem a "verossimilitude da poesia" resulta sobretudo da sua semelhança com a "verdade histórica" (CASTELVETRO, 1576, p. 186).

Numa brochura de 1950, dedicada ao conceito de verossímil na *Poética* aristotélica, Pareyson salientou os pontos de contato entre poesia e história. Em uma breve passagem, debatida séculos a fio pela tradição, Aristóteles deixaria indicadas certas afinidades entre esses dois domínios. Lemos no nono capítulo que "a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade" (ARISTÓTELES, 2005, p. 28). Nessa passagem, bem se sabe, o filósofo mais propriamente distingue os objetos da história e da poesia do que apresenta suas afinidades. Ora, enquanto a poesia narra, digamos assim, o "acontecível", o que é somente possível de acontecer, a história narra o acontecido: os próprios fatos. Assim, desde o ponto de vista da realidade empírica, a poética flerta em parte com o falso, pois discorre sobre algo ainda não acontecido e sem realidade no mundo factual. Mas embora lide com puras ficções, o interesse da poesia é encenar não o falso e sim o verossímil, ou seja, quer contar uma história sem realidade no mundo dos fatos, fabulosa, mas ao mesmo tempo racionalmente possível (que não é logicamente impossível que aconteça). Para que alcance esse remate lógico e conte um "não acontecido" possível de acontecer, o poeta, segundo Pareyson, precisa fazer também as vezes do historiador e se debruçar preliminarmente sobre o já acontecido. Com efeito, o acontecido também se encaixa na categoria do possível, pois, se não o fosse, jamais aconteceria, porém, relativamente àquele poético, tem a vantagem de ser "aquela parte do possível que aconteceu" (PAREYSON, 1950, p. 5), onde melhor se verificam as condições objetivas de sua efetivação, condições que, por empréstimo, a poesia vislumbra nas coisas do mundo que ela finge. Assim, é com os olhos fixos nos fatos e acompanhando a história que o poeta descobre como embelezar o "não acontecido" com as vestes de acontecimento real, poupando a poesia, desse modo, de dizer aquilo que é "impossível" que ocorra. Noutras palavras, o que dá ao meramente fictício o eloquente semblante da verossimilhança é a sua "verificabilidade empírica",

quer dizer, "a possibilidade de encontrá-lo no curso usual das coisas, achá-lo na vida ordinária, experimentá-lo na experiência comum". Enquanto se comporta como "isto que a experiência atesta como norma ou regra e não como exceção" (PAREYSON, 1950, p. 6), a poesia em geral e a homérica em particular oferecem um acesso privilegiado ao tempo e às circunstâncias de vida dos seus autores[1].

O comentário de Perrault ao escudo se dá no interior de uma crítica geral ao "inimitável Homero", toda ela centrada em uma leitura histórica e contextualizadora dos seus dois poemas, como se as fragilidades da sua poesia não fossem culpa do poeta, mas decorressem dos atrasos de sua própria época, fragilidades, nesse sentido, não arbitrárias e nem evitáveis. "O século em que nasceste de cem falhas imputável" foi o que profanou "tua obra agradável", rimou Perrault (2016, p. 32). Antecipando em quase um século a descoberta viquiana do "verdadeiro Homero" (VICO, 1992, §780-914), as censuras de Perrault davam assim como certo que Homero era uma civilização inteira na época da sua aurora e não simplesmente a pessoa de um poeta. De fato, as histórias dos seus poemas estão cheios de costumes e comportamentos torpes, acentuadamente inferiores, "ridículos" quando comparados àqueles sutis e requintados dos iluminados tempos modernos, como por exemplo, lemos ali no terceiro dos seus *Parallèle des Anciens et des Modernes*, "heróis que preparam eles mesmos a sua comida e princesas que lavam as barrelas" (PERRAULT, 1692, p. 47). Uma ilustre princesa como Nausica, filha do grande Alcino, é retratada pelo Poeta indo ao rio com suas damas lavar as próprias roupas e as de seus irmãos, comportando-se, em contraste com sua realeza, igual a uma escrava ou serviçal qualquer. Soava a Perrault igualmente ofensivo e desrespeitoso o modo como os heróis homéricos se tratavam. Aquiles chama Agamenon dos piores nomes, de "fazedor de vinho", "beberrão temerário" e "cara de cachorro" (PERRAULT, 1692, p. 49). Ao pintar dessa maneira os heróis e príncipes de sua raça, Homero acabaria insinuando ao seu público que é lícito a um grande herói da pátria, como Aquiles, ser também injusto e impiedoso, sem fé ou lei.

Como fez Vasari, Perrault mantém atadas à écfrase as coisas da época de Homero, porém, reexaminou o valor delas ao sabor do seu século. Partidário dos modernos, ele não mais reputava à

1 É claro que o poeta não se converteria só por isso em um historiador. Como Aristóteles havia notado, o seu interesse pelo acontecido é sem dúvida bem mais filosófico do que aquele na origem da história, limitada sempre, por força da sua especialidade, a narrar os fatos em sua simples sucessão temporal, em função tão somente do nexo cronológico que não discrimina o puramente fortuito do necessário. Flertando com a filosofia, a poesia procura enxergar as causas, aquilo que torna possível um acontecimento histórico, melhor dizendo, ela "observa o acontecido enquanto podia acontecer, enquanto era verossímil que acontecesse, [...] na gênese interna do seu acontecer, [...] no seu emergir de outros eventos" (PAREYSON, 1950, p. 11). O poeta, desse modo, é seletivo se comparado ao historiador, pois não lhe interessa tudo o que sucede ali, mas ele separa do acontecimento apenas os fatos que conspiram para um único fim, para uma ação unitária. Ainda assim, a poesia não pode evitar pressupor a história e, em certa medida, conceder aos seus leitores um acesso privilegiado ao acontecido.

antiga "uma civilização melhor e mais elevada que a sua" (YATES, 1995, p. 13), pelo contrário, julgava a idade dos antigos como a mais jovem do mundo e, por conseguinte, como a mais imatura, inculta e incivilizada. O poema de Perrault exprimia em versos as convicções de uma época que rompia com o culto do passado, envaidecida com a qualidade do próprio tempo decorrente dos prodigiosos progressos das ciências e das artes[2]. A arquitetura de Versailles e a arte por detrás dos seus jardins e da sua estatuária pareciam-lhe incomparáveis em excelência às construções rústicas e simplórias da época de Homero, do mesmo modo e pela mesma razão que naturalmente estimamos os de maior idade, por causa da sua mais ampla experiência e vivência das coisas, pessoas sábias e capazes de juízos mais maduros (BACON, 1965, p. 80). De fato, rimou Perrault (2016, p. 41):

> os humildes telhados de nossos primevos ancestrais,
> Cobertos negligentemente de gladíolos e juncais,
> Nada tinham de semelhante em sua Arquitetura
> Aos nossos ricos Palácios de eterna estrutura

Causando algum alvoroço na tradicionalíssima plateia da *Académie*[3], os versos de Perrault relativizavam o suposto primor da arte antiga confrontando-a àquela feita pelos modernos, que pôde melhor se beneficiar do curso dos anos, assim como dele parece também se beneficiar a vida orgânica em geral. Assim, analogamente, seguiu rimando,

> o jovem carvalho em sua idade incipiente,
> Não pode se comparar ao carvalho encanecente,
> Que lançando sobre a terra espaçosa folhagem
> Avizinha o céu com sua vasta galhagem
> (PERRAULT, 2016, p. 41).

A imagem do carvalho alçando aos céus vinha ilustrar a convicção de Perrault (e dos modernos em geral) acerca da maior perfeição de tudo aquilo que tem maior idade e vive por mais tempo[4]. No primeiro dos seus *Parallèle*, retomando um dos argumentos centrais das *Vite* de Vasari,

2 Segundo nos informa Perrault, "as ciências e as artes não são outra coisa senão um conjunto de reflexões, de regras e de preceitos [...] e este conjunto, que aumenta necessariamente dia após dia, é maior quanto mais se avança no tempo, e sobretudo quando o Céu doa à Terra algum grande Monarca que as ama, que as protege e que as promove" (PERRAULT, 1688, p. 90), em uma clara referência à França de Luís XIV.

3 O poema foi lido na *Academia francesa* quando ela se reunira (em janeiro de 1687) para comemorar a recuperação da saúde do Rei Sol após uma cirurgia de fístula. A audição teria provocado um espanto geral na plateia, pela "audácia em equiparar o gênio de Maynard, de Corneille, de Molière e outros artistas da época àquele dos mestres da antiguidade clássica, a Homero e a Virgílio" (SILVA NETO, 2014, p. 93).

4 A imagem do carvalho é recorrente nas páginas de Perrault enquanto metáfora privilegiada no estabelecimento de "paralelos" entre antigos e modernos. Para justificar, por exemplo, a grandeza de autores antigos como Varrão no ambiente intelectual pré-moderno marcado pela ignorância geral, ele os compara a "grandes árvores em meio a uma

Perrault compara "a duração do mundo" àquela da "vida de um homem". Tanto para um quanto para o outro, essa comparação vitalista objetivava sobretudo dotar a história de uma lógica e de um sentido, oferecendo pontos de referência para a crítica do próprio tempo e das épocas passadas. No "Proêmio" das *Vite*, por exemplo, Vasari propõe buscar no fato de que "os corpos humanos nascem, crescem, envelhecem e morrem" a explicação tanto para a completa ruína da primorosa arte antiga quanto para a perfeição com a qual renasceu em seu século (VASARI, 2013, p. 109). Segundo ele, a humanidade (e suas artes) se comportariam no tempo segundo a mesma lógica de um organismo natural que cresce e perece em seguida. Embora partam de um mesmo modelo, isto é, o paralelo corpo/vida humana, Perrault adicionaria à dinâmica histórica puramente orgânica de Vasari uma lógica de tipo desenvolvimental, para a qual o crescimento representaria principalmente a sucessão de etapas de desenvolvimento qualitativamente distintas, da menos às mais desenvolvidas. Na opinião de Perrault, "a duração do mundo, [...] como aquela da vida de um homem, [...] teve sua infância, sua juventude e sua idade perfeita" (PERRAULT, 1688, p. 49-50). Esse sutil acréscimo modificava profundamente a finalidade do curso dos acontecimentos, suprimindo do envelhecer a conotação usual – muito presente no juízo de Vasari sobre a Idade Média – de decadência, de decrepitude da vida, ao considerá-lo, em vez disso, o ápice de um desenvolvimento: o "homem perfeito na força da sua idade" (PERRAULT, 1688, p. 50). No esquema dos modernos, ao invés do decaimento da energia vital e da perda do vigor juvenil, o que levava a se depositar todas as expectativas na hipótese de um renascimento das coisas, a velhice melhor correspondia à maturidade mais plenamente alcançada, à última idade do mundo e da humanidade, sempre coincidente com o tempo presente[5].

O paralelo entre o carvalho jovem e o crescido ilustrava ainda, por outro lado, a desproporção das épocas históricas da humanidade e da do próprio Perrault em relação à de Homero. Temos a impressão de que o poeta francês evocava ali, na forma de uma metáfora, aquele inconveniente da nossa natureza humana, expresso com precisão por Descartes no seu *Discurso do método*, isto é, o fato de "todos nós termos sido crianças antes de sermos homens, e [...] termos precisado ser governados muito tempo por nossos apetites", donde acertadamente concluía ser "impossível que nossos juízos [na infância] sejam tão puros e tão sólidos como teriam sido se tivéssemos tido inteiro uso de nossa razão desde a hora de nosso nascimento" (DESCARTES, 2001,

terra arada", enquanto na sua idade, a moderna, "onde a ciência é comum e trivial", os sábios se assemelham mais a "grandes carvalhos em uma floresta" (PERRAULT, 1688, p. 63).

5 O modelo naturalista produziria, segundo Nuzzo, duas visões opostas do curso histórico: uma "descendente", que teria alimentado as "temáticas e representações da *senectus mundi* [...], do amornar da energia originária" atuantes no campo da história dos costumes e dos impérios, e a outra "ascendente", presente na autorrepresentação progressista da modernidade enquanto desenvolvimento "da idade infantil àquela da maturidade (dos conhecimentos, dos saberes, das técnicas, das instituições e daí por diante)" (NUZZO, 2004, p. 41).

p. 17). O ser humano, lemos noutra obra sua,

> [i]ngressou no mundo ignorante e, porque o conhecimento dos seus primeiros anos está apoiado só na debilidade dos sentidos [...] é praticamente impossível que a sua imaginação não se encontre repleta de uma infinidade de falsos pensamentos, antes que a razão possa guiá-la (DESCARTES, 2002, p. 63).

Se, como depreendemos daqueles versos, os de mais idade dispõem de maior perfeição e são, por isso, propriamente "divinos", igual ao carvalho envelhecido que "avizinha o céu com sua vasta galhagem", os infantis, por outro lado, são naturalmente imperfeitos e vivem uma idade de carências e equívocos. Como vimos, governada pelos apetites e faltando-lhe o uso inteiro da razão, não lhe restando em apoio senão a debilidade dos sentidos, a humanidade nascente padece de uma imaginação (ou fantasia) desenfreada – à qual caberia só à razão, de que ela infelizmente carece, pôr freio e medida – e por conta disso não pode pensar nada com certeza, perseverando no erro. Para Descartes, em se tratando da vida do indivíduo, essa embaraçosa carestia parecia encontrar compensação na obediência aos preceptores, que de fora, fazendo as vezes da razão, impõem disciplina e moderam os excessos da infância, os quais, sem os devidos freios, conduziriam as crianças à incivilidade dos piores bárbaros. Uma compensação, porém, inimaginável no caso da história e em relação à infância dos tempos, onde a menoridade humana foi a regra e sua tutela impossível, ou pelo menos muito incerta. Com efeito, a humanidade nascente se encontra totalmente entregue à imaturidade e abandonada à própria sorte, a não ser que a providência divina venha alguma hora em seu socorro, como é verossímil que aconteça.

Este é o contexto em que o escudo de Aquiles chega ao poema de Perrault, isto é, não mais como exemplo da excelência da arte grego antiga, mas da sua ingenuidade, desregramento e erro. A principal falha de Homero manifesta na descrição do escudo é a sua enorme dificuldade em ater-se à narrativa, interrompendo-a todo hora com a introdução de novos elementos, em geral marginais à trama. "Teu gênio, abundante em descrições", mas sem freios, não pôde evitar "tantas divagações" (PERRAULT, 2016, p. 34). Do mesmo modo como vemos as crianças se perderem muito facilmente em seus discursos, começando a expor um tema e de repente saltando para outros assuntos sem relação com o primeiro, o que é sinal da inconstância das suas vontades sob o governo dos apetites, mas também consequência da sua pouca habilidade, típica da idade, para dizer as coisas com propriedade; é por isso que ao ouvirem, por exemplo, na aula de matemática o número três como resultado de uma adição, logo verbalizam para a turma que têm três gatos ou que comeram ontem três chocolates. O "inimitável Homero" não escaparia por isso à troça do poeta francês. A dispersão de Homero seria tamanha a ponto de interromper no clímax, no instante exato

do último golpe, a narração das batalhas, deixando então os seus "soberbos Guerreiros, prodígios de pujança, Prontos a se trespassar pelo ferro longo da lança", imóveis e de "braço erguido, [...] quando o combate deveria já estar concluído" (PERRAULT, 2016, p. 33-4), à espera do poeta que divaga, aborrecendo ao mesmo tempo os leitores com as abruptas e intermináveis interrupções da ação. A essa mesma propensão pode-se atribuir também "os excessos de tuas alegorias, [...] Pelas quais teu espírito se perde e toma tantas vias" (PERRAULT, 2016, p. 34). Foi com as rédeas da imaginação bem soltas que Homero, no terceiro livro da Ilíada, conta que Paris disse a Heitor que tem "o coração tão indomável quanto um machado" (PERRAULT, 1962, p. 58) e, não contente com a concisão, descomede-se, acrescentando que o tal machado é manejado por um homem e que ele penetra a madeira com os talhes da qual faz, com arte, um barco, superfluidades essas que mais desfiguram do que embelezam a alegoria. São a esses erros infantis que Perrault atribui as imperfeições do escudo de Aquiles, como se o poeta transportasse ali para o discurso as oscilações de uma vontade ainda pouco domesticada e que não sabe bem aquilo que quer dizer. Assim, apesar de entalhado por "um buril [...] em Diva mão, A linguagem muda aos olhos o diria em vão" (PERRAULT, 2016, p. 34), quer dizer, forjado sob o pressuposto da arte mais perfeita (a do deus da metalurgia), o escudo de Aquiles lamentavelmente chegaria até nós descrito pela boca de uma criança, de um contemporâneo da infância dos tempos.

Esse olhar historicizante foi também o articulador das análises de Antoine Houdar de La Motte no seu *Discours sur Homere*. Membro da *Academia Francesa* como Perrault e autor de uma tradução da *Ilíada* adaptada ao bom gosto da poesia francesa, publicada em apêndice àquele discurso, La Motte considerava o juízo histórico o critério racional mais apto a introduzir moderação nas disputas apaixonadas e cheias de injurias acerca dos antigos e sobre Homero em particular. Na sua opinião, não só a adoração pelos antigos era exagerada, como vinha sustentando o partido dos modernos, mas o seu desprezo inclusive (LA MOTTE, 1714, p. 15-16). Se, por um lado, os erros cometidos pelos antigos tornam a sua adoração injustificável, menosprezá-los por algo sobre o qual não tinham controle algum, parecia também difícil de justificar. Soava a ele "ridículo reprovar as supostas indecências de um poeta que não pôde pintar aquilo que ainda não existia" (LA MOTTE, 1714, p. 58). As críticas a Homero padeciam em geral da grave incompreensão do ambiente do autor, em meio ao qual criou aos seus dois poemas; em sua defesa poder-se-ia alegar, conforme La Motte, "que nos tempos de trevas em que viveu, não poderia ter tido ideias sãs", que "no século e no país de Homero, os espíritos não haviam adquirido ainda a elevação e finesse dos últimos tempos" (LA MOTTE, 1714, p. 43).

Pelo ângulo dos refinamentos do Século de Luís, soaria estranho que um poeta pretendesse angariar a reverência do seu público retratando heróis e deuses tão imperfeitos quanto os da *Ilíada*.

Os heróis da *Ilíada* são soberbos, injustos e cruéis, e os seus deuses, demasiadamente semelhantes aos homens, já que nascem, adoecem, sentem dores, gritam, choram e "não são sequer imortais", compõem um "monstruoso sistema". La Motte não tem dúvidas: "[e]ra preciso que os gregos estivessem ainda na imbecilidade da infância para se contentarem com os Deuses de Homero" (LA MOTTE, 1714, p. 35). O que os críticos mais ferrenhos pareciam não entender era que os versos de Homero se dirigiam à mentalidade aturdida dos seus coetâneos, que foi também a sua. Só mesmo aos olhos de uma humanidade mais avançada no tempo, provida de maiores conhecimentos e de um juízo mais maduro, para a qual a infância naturalmente parece ingênua e pueril, aqueles poemas soariam de fato ridículos: "seu século foi grosseiro e, por isso, a pintura que fez dele revelou-se desagradável aos séculos mais delicados" (LA MOTTE, 1714, p. 58). Com Homero, acrescentou Perrault, "a poesia estava ainda em sua infância" e "nada nos inícios pode alcançar a sua maior perfeição" (PERRAULT, 1692, p. 32). Na verdade, apesar de ter ele possuído um espírito fora da média, o nosso poeta "não pôde evitar absolutamente o contágio dos erros e absurdidades do paganismo" (LA MOTTE, 1714, p. 43).

La Motte considerou o escudo de Aquiles defeituoso sobre diferentes aspectos e, como não poderia deixar de ser, por conta também da variedade das coisas que Hefesto lhe imprimiu: "trabalho tão difícil de enxergar e decifrar", ridículo para o Deus da metalurgia, segundo ele. Os objetos se multiplicariam nele de uma tal forma que La Motte duvidava seriamente que "o escudo os pudesse conter nitidamente" (LA MOTTE, 1714, p. 165)[6]. Como ouvimos falar com certa frequência[7], Hefesto teria colocado no escudo o mundo inteiro, sendo por isso impossível que não resultasse rebuscado e confuso, e improvável que pudesse ser visualizado pela imaginação em um único ato. O mais embaraçoso para La Motte, porém, era a total falta de relação interna e coerência do escudo com a fábula e o poema propriamente dito. Ele não conseguia enxergar qualquer nexo entre Aquiles (para quem o escudo foi feito), Tétis (a pedido de quem ele foi feito), Héfesto (quem o fez) e os elementos gravados na sua superfície. Um tal embaraço parecia novamente atestar a pouca intimidade de Homero com o pensar ordenado e racionalmente encadeado, onde as coisas mais complexas e particulares são conhecidas a partir de ideias mais simples e gerais, e onde os acidentes são deduzidos da ideia das substâncias, uma inaptidão até tolerável para a juventude dos tempos, mas insuportável para o gosto refinado dos literatos franceses do século XVII. Porque pretendia oferecer a esse público uma versão da Ilíada, adaptada, portanto, ao formato de "um

6 Foi para expressar sua discordância em relação a esse ponto da crítica de La Motte que Jean Boivin redigiu parte da sua "Apologie d'Homère e Bouclier d'Achille" (BOIVIN, 1715, p. 259-87). Para Boivin, o problema da abundância e nitidez dos entalhes se resolve completamente quando se aprende a dispô-los na superfície do escudo, dividindo-o, por exemplo, em círculos (cercles) e em tábulas (tableaux) (PIGEAUD, 1995, p. 260-61).
7 Vico, mas também Lessing no seu Laocoonte (LOMONACO, 2020, p. 115).

Poema Francês que pudesse ser lido", ou seja, com "a narração mais rápida do que a de Homero, as descrições menores e menos carregadas de minúcias, as comparações mais exatas e menos frequentes" (LA MOTTE, 1714, p. 155-64), La Motte chegou inclusive a sugerir uma variante do escudo de Aquiles sem todos aqueles defeitos. Para ser mais coerente, bastaria que Homero tivesse colocado no escudo unicamente

> três ações ligadas realmente umas às outras: as núpcias de Tétis e Peleu, que fundam a nobreza de Aquiles, o julgamento de Paris, que retrata a cólera de Minerva e Juno contra os Troianos e a subtração de Helena de onde nasce a vingança dos gregos (LA MOTTE, 1714, p. 167).

Mais do que comentar os deslizes do poeta grego, La Motte dedicava-se assim também a emendá-lo e a corrigir os seus excessos. Esse ajuste muito simples reabilitaria a écfrase do escudo ao integrá-la sensatamente ao restante do poema. Com efeito, ao mesmo tempo em que simplificava a narrativa, facilitando sua apreensão pelo pensamento, pois do mundo inteiro o escudo passaria a contar com breves três cenas, as ações conjecturadas por La Motte, ao invés da dispersão, se encadeariam de tal modo que ao pintar uma delas a representação das demais se seguiriam naturalmente "fazendo entender os começos e decursos" (LA MOTTE, 1714, p. 167), como se o escudo não mais brotasse da imaginação desregrada de um Homero, mas da sobriedade de um escritor do Século de Luís, o que era de fato o caso.

Pouco antes da publicação da *Ilíada* de La Motte adaptada ao gosto francês, Perrault via já com cautela a pretensão de conciliar o estilo do poeta grego àquele da França do seu século. Os espíritos franceses, segundo ele,

> não querem ou nem podem compreender senão uma coisa de cada vez e é preciso ainda que ela seja expressa bem distintamente e com uma grande precisão, a menor superfluidade lhes ofende ou confunde (PERRAULT, 1962, p. 62).

Perrault não tem dúvidas do quanto "um estilo dessa espécie" é indispensável para o uso cotidiano, como, por exemplo, para se firmar contratos, em relação aos quais nada de supérfluo e nem minimamente equívoco colabora de algum modo. Contudo, como se alertasse antecipadamente La Motte, "para a grande eloquência e sobretudo para a bela e nobre Poesia, é preciso alguma coisa além do puro, do seco e do necessariamente simples" (PERRAULT, 1962, p. 62). Perrault, um entusiasta dos paralelos, se vale aqui de uma comparação para colocar em outros termos o problema. Ele observa que numa cerimônia a expectativa de todos é que as princesas, como indícios da sua nobreza e magnificência, exibam vestidos enfeitados de uma longa e arrastada cauda; se as

suas vestes, contudo, não descem até o chão, todos as acharão, pelo contrário, mal e vulgarmente vestidas. Assim, do mesmo modo que uma princesa se reveste de majestade ao arrastar a cauda pelo chão, a poesia só reflete beleza e sublimidade quando tem ornamento e pompa. Mas o fato de alertar os literatos para o risco de a simplificação do estilo distorcer o sentido próprio da poesia, salvaguardando a importância do uso dos ornamentos e das figuras de linguagem, não concedia aos exageros de Homero nenhum salvo-conduto.

Sem sair do terreno da comparação, Perrault insistiu em notar que para alcançar aquele efeito poético é fundamental, antes de tudo, que haja equilíbrio e coerência interna entre uma coisa e a outra, isto é, entre o vestido e a longa cauda, em suma, é necessário que a cauda seja ao menos do mesmo tecido e cor do vestido que orna. Uma cauda de brocado num vestido de veludo e de tecido amarelo num vestido verde, "é certo que essas caudas, por longas que sejam, serão desagradáveis e ridículas, até mesmo mais ridículas quanto mais longas elas forem" (PERRAULT, 1962, p. 65). Seria exatamente esse o caso do poeta grego: "as caudas das comparações de Homero não são absolutamente da mesma cor, nem do mesmo tecido dos corpos das comparações às quais estão coladas" (PERRAULT, 1962, p. 66). Perrault cita como exemplo o quarto Canto da Ilíada, quando Menelau é ferido pela flecha de Pândaro. A coxa muita branca de Menelau gotejada do seu sangue parecia, segundo Homero, um marfim sendo tingido de púrpura. Eis o corpo da comparação, bem-feito e agradável. Mas ele lhe ajuntaria uma longa e desajustada cauda. Homero acrescenta à imagem o fato de o marfim ter sido tingido por uma mulher Meônia ou Caria com o objetivo de adornar freios de cavalo e junta a isso, ainda, a ressalva de que se tratava de um tipo de adorno que muitos gostariam de ter, mas que elas guardam para dar aos Reis, já que o ornamento do cavalo é um motivo de glória para o cavaleiro. Mas o que toda essa "longa cauda" tem a ver com a coxa de Menelau respingada de sangue, senão evidenciar o quanto divaga o poeta e é imperfeita a feitura de sua poesia?

A poesia homérica se opõe assim ao estilo filosófico simples, preciso e apto a favorecer o encadeamento lógico e facilitar a compreensão. Ela impõe à inteligência um inútil esforço de atenção e de reconstrução das cenas. Homero, contudo, jamais chegaria a esse resultado sem um gênio abundante em descrições, ou seja, sem um particular vigor de imaginação próprio daqueles que se apoiam só na debilidade dos sentidos e não sabem julgar com mente pura (digo, sem mistura com as coisas do corpo), assim como às crianças. A écfrase do escudo de Aquiles era, por isso, a melhor prova de que Homero jamais pôde ser um filósofo, como também quis demonstrar – mais de um século depois das primeiras críticas de Perrault – Vico (1998, § 780)

Chama a atenção o peso que se dá à ideia de infância nessas considerações a Homero. A ele aparentemente se poderia atribuir todas as venturas e desventuras dessa fase da vida. Como nota

Perrault, uma imperfeição das crianças é falar de modo simplório e só sobre aquilo que se lhes apresenta imediatamente ao espírito, sem nunca se aprofundar, no entanto, pelo pouco que há nelas de espírito e de razão, facilmente se tolera tudo o que dizem e se lhes concede a liberdade de dizê-lo (PERRAULT, 1969, p. 24-5). Não é errado afirmar assim que a infantilidade prejudicou Homero tanto quanto o privilegiou, pois do mesmo modo que ela explica os seus equívocos, alega também as razões pelas quais se deve tolerá-los. Assim, contra o partido dos antigos que queria as composições de Homero paradigmas de toda a poesia épica, Perrault era da opinião de que "poder-se-ia [...] estimar um pouco menos suas obras em razão desses costumes vis", contudo, adotando uma posição moderada, reputava "injustiça estimar menos Homero, que não pode nos oferecer costumes mais polidos que aqueles do seu século" (PERRAULT, 1692, p. 47-8).

Apesar do gênio inigualável presenteado a Homero pela Natureza, ele ainda assim não pôde evitar muitos erros banais que os poetas que o sucederam, mesmo os muito inferiores a ele em gênio, puderam corrigir (PERRAULT, 1692, p. 32). Assim como "o espírito das crianças se fortifica sempre com a idade", também a poesia, com o passar do tempo e o avançar da idade, "pôde sair de sua grosseria primitiva" (PERRAULT, 1692, p. 23-4). O progresso e o amadurecimento da espécie foi o que permitiu à poesia se libertar daqueles erros, dando a Perrault a ocasião de imaginar uma diferente sorte de Homero, caso "o Céu favorável à França, Ao Século em que vivemos te remetesse criança" (PERRAULT 2016, p. 32). Para aqueles literatos parecia não haver dúvidas de que a poesia homérica teria tido um outro brilho se tivesse ele vivido numa época mais iluminada, como foi o Século de Luís. La Motte dirigia-se assim ao Rei Sol, a quem dedicou o seu *Discours*, "[c]onfesso que faltou a Homero, para ser digno de Vós, ter vivido sob o reino de Augusto, ou sob o Vosso" (LA MOTTE, 1714, p. 3).

Referências

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 2009.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BACON, F. *Nuovo Organo*. A cura di E. De Mas. Bari: Laterza, 1965.

BARTHES, R. *La retorica antica*. A cura di Paolo Fabri. Milano: Bompiani, 2011.

BENASSI, Alessandro. Gli inserti ecfrastici del Furioso e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi (1556). In: CARACCIOLO, D. e ROSSI, M. *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2013, pp. 87-116.

BOIVIN, J. *Apologie d'Homero et Bouclier d'Achille*. Paris: François Jovenne, 1715.

CARBONE, Andrea. La verità e i l suo specchio. In: FILOSTRATO. *Immagine*. Palermo: duepunti edizioni, 2008, pp. 5-18.

CASTELVETRO, Ludovico. *Poetica D'Aristotele vulgarizzata et sposta*. Basilea: Pietro de Sedabonis, 1576.

DESCARTES, R. *Discurso do Método.* Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Ricerca della verità mediante il lume naturale*. A cura di Ettore Lojacono. Bari: Editori Riuniti, 2002.

FILOSTRATO. *Immagine*. A cura di Andrea Carbone. Palermo: duepunti edizioni, 2008.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

LA MOTTE. *L'Iliade poëme avec um Discours sur Homere*. Paris: Gregoire Dupuis, 1714.

LOMONACO, F. Storia, Poesia e mito: Lo "scudo di Achille". In: ___. *Traversie e Oppotunità: Studi su Giambattista Vico nel 350º anniversario della nascita*. Milano: Mimesis, 2020, pp. 99-123.

NUZZO, E. L'immaginario naturalistico. Criteri e figuri della Scienza della Storia in Vico. In: *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*. Anno XXXIV, Napoli, Rubbettino, 2004, pp. 35-56.

PAREYSON, L. *Il verossimile nella Poetica di Aristotele*. Torino: Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Torino, 1950.

PERRAULT, C. O Século de Luís, o Grande. Tradução Enoque Portes e Sertório de Amorim e Silva Neto. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 18, 2016, pp. 27-44.

___. *Parallèle des anciens et des modernes em ce qui regarde les arts e les sciences*. Tomo I. Paris: Jean Coignard, 1688.

___. *Parallèle des anciens et des modernes em ce qui regarde la poesie*. Tomo III. Paris: Jean Coignard, 1692.

PIGEAUD, J. Le Bouclier d'Achille. Essai sur l'importance du livre de Jean Boivin. In: *Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, Nº 20, 1995. pp. 259-271.

SILVA NETO, S. A. O estopim de uma querela: Charles Perrault e sua homenagem ao século de Luis XIV. In: *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, XXIII, 2014, pp. 92-108.

STAVRU, Alessandro. Entre a palavra e a imagem: a ambivalência da graphe nas Immagini de Filostrato, o velho. In: *Revista Limiar*, vol. 06, nº 11, 2019, pp. 85-96.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Roma: Newton, 2013.

VICO, G. *Princìpi di scienza nuova*. A cura di Fausto Nicolini. Milão: Riccardo Ricciardi, 1992.

YATES, Francis. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. Tradução Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Cultrix, 1995.