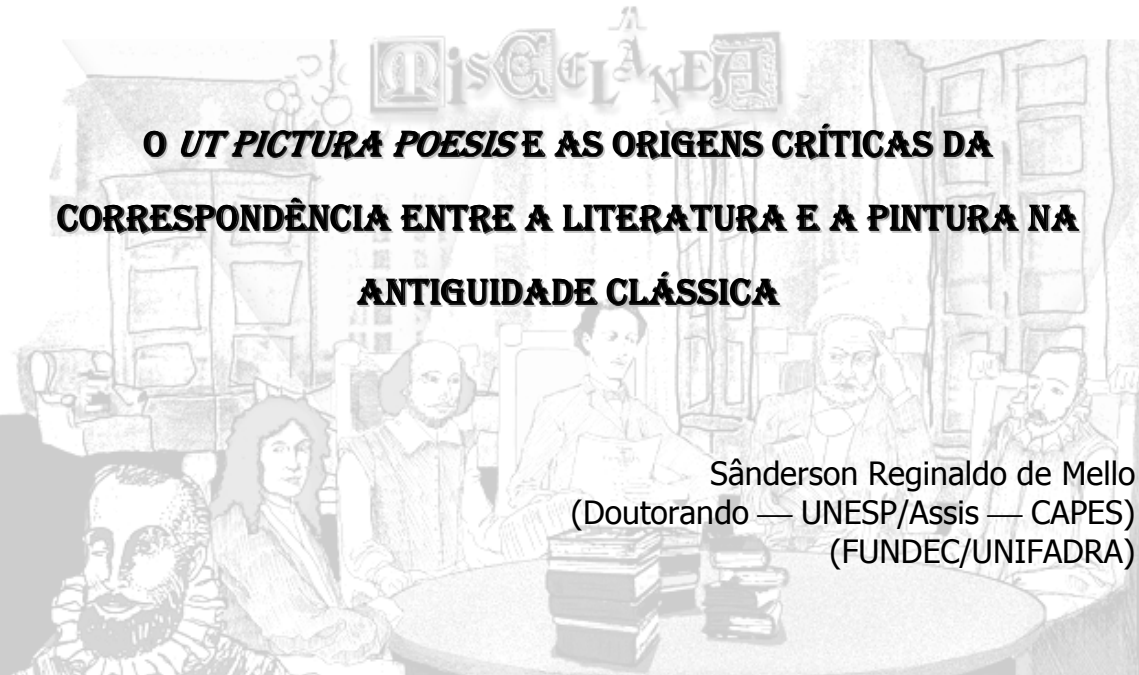


MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras
UNESP – Campus de Assis
ISSN: 1984-2899
www.assis.unesp.br/miscelanea
Miscelânea, Assis, vol.7, jan./jun.2010



O *UT PICTURA POESIS* E AS ORIGENS CRÍTICAS DA CORRESPONDÊNCIA ENTRE A LITERATURA E A PINTURA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Sânderson Reginaldo de Mello
(Doutorando — UNESP/Assis — CAPES)
(FUNDEC/UNIFADRA)

RESUMO

Considerando o conceito de *mimesis* e a poética da *ekphrasis* na épica de Homero, bem como a emergente influência das representações iconográficas na Antiguidade Clássica, o presente estudo visa contextualizar as origens das reflexões homológicas entre a literatura e a pintura, e assim compreender a tradição comparativa interartes, que se reflete na símile *'ut pictura poesis'* de Horácio, e se consolida nas ideias estéticas da Idade Moderna.

PALAVRAS-CHAVE

Mimesis, *ekphrasis*, *ut pictura poesis*, literatura, pintura.

ABSTRACT

Considering the concept of *mimesis* and the poetic of *ekphrasis* in the Homer's epic, as well as the emergent influence of the iconographic representations in the Ancient Greek Culture, the present work aims to analyze the origins of the interart poetics, and to appreciate the sister arts tradition, reflected on the Horace's analogy *ut pictura poesis*, and established in the art theory of the Modern Age.

KEYWORDS

Mimesis, *ekphrasis*, *ut pictura poesis*, literature, painting.

A pintura é poesia silenciosa,
a poesia, pintura que fala.
(Simônides de Céos)

O início das reflexões comparativas interartes ocorre, na Antiguidade Clássica, através da imbricação de analogias interpretativas entre a poesia e a imagem. Como se sabe, a associação retórica/poética, originalmente, já denotava um universo de implicações especulativas que se explicava pelo fato de que ambas possuíam uma esteira comum de interações, isto é, a palavra como instrumento de comunicação. No âmbito da *retórica clássica*, comumente se empregavam nos discursos as figuras *ab exemplo* e *a simile* com a finalidade de justificar interações interdiscursivas e analogias semânticas entre as artes da palavra e da imagem. Em vista disso, havia teóricos da poesia que admitiam possíveis semelhanças entre as artes (poesia, pintura, escultura, teatro etc.) em nível de *metáfora* (RICOEUR, 2000), muito embora não houvesse conhecimento teórico específico sobre a arte pictórica.¹ Assim, considerava-se que a produção iconográfica deveria estar subordinada à arte poética, que por sua vez utilizava exemplos das artes visuais a fim de promover a especificidade dos seus próprios preceitos, como mais adiante verificaremos nas poéticas de Aristóteles e Horácio.

Nesse sentido, o paralelo interartístico no Ocidente se originou por meio de uma analogia especulativa de ordem filosófica, estética e moral. O conceito de *mimese* inaugurado por Aristóteles,² que sistematizou o campo da crítica das

¹ Gérard Genette, que analisa a retórica moderna como a arte da expressão literária edificada na retórica dos *trópos* (retórica-prova-persuasão), fundamenta-se em Paul Ricoeur, para quem a poética de Aristóteles é mais um tratado de criação poética (poiesis-mimesis-catarsis) do que técnica de ação (elocução-discurso-persuasão). Segundo Genette, "Aristóteles ocupa-se da metáfora nos dois tratados, mostrando que a mesma figura pertence aos dois domínios, ora exercendo uma ação retórica, ora desempenhando um papel na criação poética" (GENETTE *apud* ALEXANDRE JÚNIOR, 1998, p. 21).

² Devemos lembrar desde já que o conceito de *mimese* (*mímesis*) de Aristóteles, naturalmente inclinado à concepção da imitação (representação) da 'realidade' (visível), diferencia-se do idealismo de Platão, para quem a 'realidade' é concebida como *simulacro* (similaridade), não admitindo portanto a relação de igualdade entre o *real* e o objeto perceptível pelos órgãos sensoriais (Cf. BOSI, 1991).

artes, já encontrara na *Arte Retórica* (comunicação: discurso persuasório) elementos modelares para a produção poética e pictórica (imaginação: discurso ficcional), os quais ainda eram modulados pelo efeito persuasivo. No cerne da comunicação artística, compreende-se que a *mímese* (ou imitação da realidade) se realiza através do *representante* (sujeito da ação) e do *representado* (objeto da representação), que, ficcionalmente, mediam o real por meio da abordagem discursiva das linguagens e códigos artísticos, entendendo-se, portanto, que o primeiro passa a emular o segundo. Pois bem, na perspectiva etimológica, o termo *representação* (do *lat. representatio*, — *onis*; do *gr. mimese*) denota a *imagem* ou a *reprodução* do *outro* ou de *algo* (CUNHA, 1997, p. 677). Desse modo, a *representação* designa a figura retórica que emprega o discurso direto da eloquência verbal, amparado pela imitação do *gesto*, da *voz* e da *palavra* de alguém para *ilustrar*, *reforçar* ou *exemplificar* seu argumento. Assim, no âmbito do pensamento clássico, segundo F. Martinez Bonati, em *Representation and Fiction*:

A representação ou imagem funciona adequada e eficientemente só quando é confundida com o seu objeto. A representação é uma entidade cuja eficiente actualidade, paradoxalmente, coincide com o seu colapso. Quando uma representação funcionar como representação, ela não é entendida como representação, mas como o próprio objeto representado (*apud* REIS & LOPES, 2000, p. 355).

Nesse sentido, entende-se que as reflexões sobre as correspondências entre poesia (literatura) e pintura (imagem), na Cultura Clássica, solidificam-se no conceito de *mimese* literária, que passou a ecoar no campo das artes visuais, mediante o teor narrativo e descritivo que os gêneros e as expressões artísticas encerram. Segundo Alfredo Bosi, é justamente o conceito de *mímesis* (representação) que possibilita a associação do *conhecimento* à operação artística:

O seu significado preciso depende, naturalmente, dos contextos. Pode aludir à mera *imitação* de traços e gestos humanos, tal como ocorria nos mimos e na pantomima, representação de caráter jocoso e satírico. Pode também

significar a *reprodução* seletiva do que parece mais característico de uma pessoa ou coisa, e ser, portanto, uma operação que revele aspectos típicos da vida social; neste sentido, o artista escolheria os perfis relevantes do "original" antes de figurá-los: assim seriam os *tipos* apresentados nas comédias de Aristófanes (BOSI, 1991, p. 28).

Portanto, deve-se considerar que, assim como na retórica, na poesia épica e no teatro se representava a *ação* (movimento, gestual) e o *ambiente* (descrição, plasticidade cenográfica), assim também na pintura permitia-se figurar a *sequencialidade da ação* (planos narrativos) com a mesma intensidade da palavra, sendo a primeira a evocar a *temporalidade*, e a segunda, a *espacialidade*.³

Assim, a narrativa progressiva, que se inspirava nas ações de personagens heroicos e na mitologia, também convivia com as esculturas, com a arquitetura dos espaços públicos e religiosos, com a pintura em madeira, parietal e vascular, que revelavam cenas do cotidiano ou histórias da mitologia, além das inúmeras ilustrações nos rolos e nos papiros. No entanto, considerando o ponto de vista da prevalência, as imagens por muito tempo se mantiveram subordinadas aos textos verbais. Assim, no contexto do domínio da palavra, devemos compreender que a poesia épica e o teatro eram as principais manifestações artísticas que primeiramente traduziram o pensamento e a hegemonia do Estado grego, cuja herança cultural nos legará a concepção da arte enquanto forma de conhecimento da realidade, isto é, forma de representação social.

Sob esse ponto de vista, na *Mímesis* (1987), Erich Auerbach observa os indícios do *discurso efrástico*⁴ na *Odisseia*, de Homero (séc. VIII a.C.). No

³ A *temporalidade* e a *espacialidade* serão valores estéticos que G. E. Lessing retomará, no *Laocoonte* (século XVIII), para propor as diferenças entre literatura e pintura. (Cf. LESSING, 1998).

⁴ Em princípio, a *ekphrasis* é um sistema retórico comumente empregado no tipo de poesia descritiva, como o *icon*, que designava uma descrição detalhada de um objeto real ou fictício. Em decorrência a esses termos, deriva-se a *descriptio locorum* e a *descriptio temporum*, que se ocorriam na descrição dos monumentos e templos, bem como nas estações do ano e sua recorrência mitológica e simbólica. Já a *amplificatio*, que também tem origem na arte retórica, é uma espécie de descrição metafórica, ou personificação, presente nos textos narrativos (SALDANHA, 1995, p. 78).

capítulo intitulado *A Cicatriz de Ulisses*, Auerbach chama a atenção para a modelização, pormenorização e ligação sintática, temporal e espacial do discurso, concernentes à descrição ordenada, uniforme e iluminada, mais precisamente, na cena em que Ulisses impede a antecipação do *reconhecimento* (sublimemente reservado à ama de Penélope) pela velha escrava Euricleia, ao ver a cicatriz do seu senhor. Nesse andamento, o discurso (co)ordena contornos plásticos (descritivos) sobre a temporalidade dos eventos dispostos na narrativa, com *ritmo* e *enquadramentos* bastante precisos, que lembram a espacialidade da pintura (mural, cerâmica etc.):

Num discurso direto, *pormenorizado* e fluente, ambas as mulheres dão a conhecer os seus sentimentos, um pouco mesclados a considerações muito gerais acerca do destino dos homens, a ligação sintática entre as partes é perfeitamente clara; nenhum contorno se confunde. Há, também, *espaço* e *tempo* abundantes para a *descrição bem ordenada, uniformemente iluminada*, dos *utensílios*, das *manipulações* e dos *gestos*, mostrando todas as articulações sintáticas; mesmo no dramático instante do reconhecimento não se deixa se comunicar ao leitor que é com a mão direita que Ulisses pega a velha pelo pescoço, para impedir-lhe que fale, enquanto a aproxima de si com a outra mão. Claramente circunscritos, *brilhante* e *uniformemente iluminados*, homens e coisas estão estáticos ou em movimento, dentro de um espaço perceptível (AUERBACH, 1987, p. 2, grifos nossos).

O motivo provável dessa abordagem imagética da narrativa homérica é a concorrência com o amplo universo iconográfico, que igualmente narravam as glórias das conquistas gregas e episódios da mitologia. De fato, nos séculos VI e V a.C. a pesquisa do desenho da figura humana teria se aperfeiçoado tecnicamente, e encontrado na arte pictográfica a transposição visual dos costumes e dos mitos (Cf. PANOFSKY, 1987). A região da Ática e principalmente a cidade de Atenas tiveram o maior desenvolvimento e liberdade artística com relação à pintura, pois nas demais cidades-Estados gregas o artista (artesão, pintor) era geralmente considerado um simples decorador. Dessa forma, o artista ateniense se consagrou como um dos maiores especialistas do gênero pictórico, dominando as técnicas da representação

humana e da concatenação sequencial de ações e planos espaciais, pontos que o distinguia da atividade decorativa.

Por outro lado, deve-se avaliar que a cultura grega se estruturava na racionalidade e na perspectiva do homem como centro de suas especulações, ao mesmo tempo em que a imagem e a imagística se tornavam vetores ideológicos e culturais. Além disso, a preferência iconográfica dos artistas visuais gregos era pelos episódios narrativos, cuja transposição assumiu a consolidação de linguagens pictográficas bastante específicas. Com o tempo, a instância semântica passou a superar a tradução intersemiótica (estética) do assunto heroico ou religioso narrado na poesia e no teatro, o que de certo modo explica a equivalência etimológica dos termos *escrever* e *pintar* para os gregos.

Assim sendo, se a poesia se constituía como o principal veículo de reminiscência do passado e da solidificação da cultura grega, a imagem não somente passou a concorrer com a poesia, mas intuir um teor interpretativo da essência dos fenômenos históricos mais intrínsecos da sociedade, antes delegada ao grupo dos poetas (*aedo*). Em outras palavras, se na poesia (lírica, épica, dramática) havia a evocação imaginativa de algum mito ou fato histórico, deus ou herói (*imagem-eidos*), com a imagem, os acontecimentos são visualmente revelados, e os deuses, os heróis e os homens (*inferiores, comuns e melhores*) passam a ganhar traços e formas (*imagem-eidolon, imagem-eikones*). Consequentemente, a relevância da palavra e da imagem para a vida social (Estado) em termos de realidade, imitação e verdade, será discutida pelos principais intelectuais gregos, configurando o contexto dos primeiros pontos de vista críticos acerca da rivalidade entre a *poesia* e a *pintura*.

Note-se que a poesia já vislumbrara a necessitava de proporcionar ao leitor/espectador as mesmas sensações auferidas pelas artes visuais (*enargeia*), configurando a fortuna literária da *poesia ecrástica*.⁵ Assim, desde a *Ilíada*, e

⁵ Segundo Aguiar e Silva, *Enargeia* é a vivacidade retórica que as poéticas verbais possuem para se despertar sensações visuais, enquanto que a *Ekphrasis* é o modelo poético de descrição de obra de arte visual, como a pintura ou a escultura (AGUIAR E SILVA, 1998, p. 163). No

posteriormente na literatura latina (por influência da escola Alexandrina), pôde-se vislumbrar a combinação da poeticidade plástica com a linguagem poética, o que configura a continuidade da homologia estética entre o verbal e o visual, que parte da cultura clássica grega e se reflete na cultura clássica romana.

In Alexandrian poetry the iconic traditions that go back to Homer and Hesiod are united with impulses from a gifted school of painters who were decorating wall and canvas artfully and dramatically disposed details from Greek mythology. As the painters, so also the poets, who characteristically presented mythic legend pictorially. [...] Indeed, in some of the Roman poets there is the same combination of iconic conventions and the traditions of mythological genre-painting that so strikingly characterized the late Greek masters. Vergil describes the shield of Aeneas and paintings in the temple of Juno. Petronius Arbiter visits a public gallery and describes paintings by Zeuxis, Protogenes, and Apelles in the manner of the Greek anthologists, saying of an Apelles that "twas finished to the life, you'd have sworn it an image of the soul too." Ovid, long considered the most pictorial of poets, describes the temple of Sol soaring aloft on pillars of bronze and gold, its doors made of fine metal, of which the figured panels, engraved by Mulciber, show the skill of master, for they represent sea, land, and sky (HAGSTRUM, 1987, p. 27-8).

Evidentemente, na *Ilíada*, a descrição do escudo de Aquiles, por exemplo, leva o leitor a perceber detalhes do objeto em concomitância com o desenvolvimento das ações. O imaginário é despertado pela movimentada diegese e pela potencialidade visual do uso das palavras, que pretendem despertar a imagem mental do artefato (imagem-*eidos*). Seguido por Virgílio (*Eneida*) e Camões (*Os Lusíadas*), no que tange à tradição épica ocidental, Homero foi possivelmente o primeiro poeta a empregar a poesia efrástica com toda sua carga de expressividade, podendo-se hoje identificá-lo como o grande precursor dos poetas-pintores, como podemos testemunhar no seguinte excerto:

entanto, no contexto da Antiguidade Clássica, a *ekphrasis* possuía um sentido mais genérico, pois remetia à descrição de algo presente tanto no âmbito das artes quanto na esfera da realidade social. No que tange à literatura, a descrição efrástica buscava delinear um objeto ausente, fora ou além do texto (metatexto), e por isso se inclinava a transmitir, verbalmente, uma substância visível, ou seja, um objeto que não era necessariamente constituído pelo signo verbal.

Fabricou primeiro um *escudo grande e forte,*
lavrado por todos os lados. Põe-lhe uma *cercadura lustrosa,*
tríplice e coruscante, com um *talabarte* de prata.
Cinco eram as *camadas* que dispôs, e em cada uma delas
compõe *lavoros numerosos,* com seus sábios pensamentos.
Forjou lá a *terra,* o *céu* e o *mar,*
o *sol infatigável* e a *lua* na plenitude,
as *Plêiades* e as *Híades,* e a força da *Orion,*
e a *Ursa,* conhecida igualmente pelo nome de Carro,
que gira no mesmo lugar e espreita para o Orion,
e é a única a quem não coube tomar banho no Oceano.
Forjou também *duas cidades* de *homens falantes,*
mui belas. Numa havia *bodas e festins:*
ao *lunar* dos *archotes,* levam pela *cidade* as *noivas*
saídas do tálamo; *elevam-se* no ar muitos *cantos nupciais.*
rodopiam os *jovens* na *dança* e, no *meio* deles,
flautas e *cítaras* *erguem* a sua *melodia*
(HOMERO *apud* AGUIAR & SILVA, 1998, p. 163-4, grifos
nossos).

Por conseguinte, a carência de uma fundamentação teórica mais contundente sobre as Artes, que em princípio se vinculavam aos aspectos históricos, morais e religiosos, tornou cada vez mais indispensável o estreitamento de suas analogias. Quando a consciência estética começa aflorar na Grécia, houve a preocupação de se refletir as artes segundo sua *natureza,* seus *meios* e *formas* de *representação* (mecanismos). Nesse contexto, passa-se a constatar o crescente distanciamento entre a poesia e a pintura, acarretando na ideia de superioridade da primeira sobre a segunda, iniciando criticamente o processo de rivalidade comparativa entre as artes da palavra e da imagem, que passaram a destacar a essência do seu caráter imitativo em relação à natureza.

Assim, as primeiras reflexões que tangenciam a consciência comparativa entre a poesia e a pintura nos remetem ao poeta grego Simônides de Céos (séc. VI-V a.C.), citado no *De Gloria Atheniensium* III (346f-347c) por Plutarco (séc. I-II d.C.), herdeiro de uma alicerçada tradição crítica sobre a arte poética. Simônides considerou a pintura uma poesia silenciosa e a poesia uma pintura falante (*Muta poesis, eloquens pictura*), immortalizando um dos principais fundamentos sobre a relação de parentesco entre as artes (LEE, 1967, p. 196). Consciente da importância da imagem enquanto *mimese,* Simônides põe em

equivalência as fronteiras genológicas interartes, através do paralelo literário-pictórico, vindo a se constituir numa ampla tradição especulativa no campo das representações artísticas. Com certeza, a interação aproximativa da abordagem de Simônides sobre a relação poesia e pintura, procurando evidenciar a importância da imagem, delinea a gravidade que a questão ocupou no contexto da cultura grega.

If Plutarch is right, it was given proverbial expression as early as the fifth or sixth century B.C. by Simonides of Ceos. It was later formulated into the concept of literary enargeia, first as a rhetorical and then as a poetical principle. Long before its critical formulations it had been expressed in belles-letters. Extending from Homer to Achilles Tatius, the iconic in verbal art crossed the generic boundaries and appeared in epic, drama, epigram, lyric, romance, and allegory. In so rich and varied an expression of literary pictorialism, the seeds of future development are virtually all present. Some writers, including Homer, suggest the value of the *difficulté vaincue*, which arises whenever the frontiers that separate the arts are knowingly and intentionally crossed. Others introduce considerations of total form and structure. Still others suggest that poetry has derived theme and technique from the contemplation of visual art. All proclaim the values of verbal sensuousness (HAGSTRUM, 1987, p. 34-35).

Assim, diante da grande difusão da arte pictográfica na região da Ática, Platão (427-347 a.C.) prefere valorizar o caráter nacionalista, pedagógico e cultural que a representação verbal (literatura) pode suscitar em níveis de Estado, e por isso dá preferência à arte retórica. No *Crátilo* e mais especificamente nos livros II, III e X d'*A República*, Platão busca teorizar sobre os fundamentos da teoria da imitação, ao orientar poetas e pintores num mesmo eixo de realização artística. Para o pensador, a poesia e a pintura são obras de imitação, e por isso falseiam a natureza, dificultando o caminho da alma ao conhecimento da verdade. Logo, a poesia e a pintura seriam ambas nocivas ao bom governo do Estado.

A preocupação com ambiguidade suscitada pela escrita literária e pela imagem pictórica é justificada pela racionalidade e pelo caráter de verossimilhança do pensamento de Platão. Na opinião do autor de *Fédon*, tanto

poetas como pintores julgam representar a verdade, o primeiro pela ilusão do pensamento ao identificar as aparentes virtudes de certa personagem às virtudes humanas, o segundo, ao desenhar, faz-se crer ao simples espectador tão bom artífice pelo julgamento da articulação de cores e traços, como elucida o episódio de Zêuxis e Parraso.⁶ Assim, Platão acredita que o pintor, sendo bom em sua arte, não fará nada menos que enganar os espíritos sobre a aparência real daquilo que representam. Paralelamente, sugere que os poetas, com poucas afinidades com as tintas, fazem-se crer exímios pintores, ou artesãos, pelo conhecimento da imitação ao colorir cada arte pelo correto emprego de palavras e versos.⁷ Assim, Platão vê a simetria entre a arte pictórica e a arte poética, pois ambas se distanciam da verdade, suscitando uma compreensão do espírito que turva o verdadeiro conhecimento. Por outro lado, segundo Platão, o poeta imitador e o pintor devem ser considerados hostis à *polis*, porque motivam uma moral perversa à vida social, ao postular num mesmo grau de importância assuntos sublimes e vulgares, podendo assim motivar a crença de fantasias.⁸ Nesse aspecto, Platão culpa a ignorância humana como co-participante da aceitação do processo de imitação e fingimento das artes, pois se o homem não for capaz de reconhecer a natureza de determinada coisa, cai vítima da sua própria ingenuidade.

Porém, devemos considerar o idealismo de Platão sobre o conceito de *mimese*. Para o filósofo, o objeto representado é cópia da natureza aparente

⁶ Numa disputa para se averiguar quem era o melhor pintor, conta-se que, quando Zêuxis apresentou a pintura de um cacho de uvas a Parraso, rapidamente dois pássaros tentaram bicar as supostas frutas. Em seguida, Zêuxis solicitou que Parraso desfizesse o embrulho do presente, figurado ao lado, vindo este a descobrir que não só o presente se tratava de um simulacro, mas toda a cena retratada. Assim, Parraso admite a superioridade de Zêuxis, que não apenas enganara a natureza, mas principalmente os olhos de outro artista.

⁷ Lembra-nos Bosi que Platão, igualmente no livro das *Leis*, ao discutir que o conhecimento da arte é simulacro, designa pelo termo "ícones" (imagens semelhantes aos objetos) tanto pinturas quanto poemas, danças e melodias. Artes que produzem simulacros são as *técnicas da imagem*, *téchnai eikástikai* (Leis, II, 667 c), com as suas correspondências e proporções internas, a harmonia e o ritmo (BOSI, 1991, p. 29-30).

⁸ Platão compreende que, se o imitador encanta o interlocutor pelo encadeamento de imagens, logo são na verdade produtores de fantasmas, porque suas criações estão longe do belo ou da natureza ideal. Desse modo, defende a idéia de que por mais hábil que possa parecer um artista, artesão etc., não passaria de um falsário, charlatão e enganador (fingidor).

(material), que aprioristicamente é também cópia na natureza ideal (*mundo das ideias*). Nesse ponto de vista, a atividade dos pintores e poetas, ao imitar a natureza, aguça o *mundo dos sentidos* e provoca o distanciamento do homem da Verdade, isto é, das *formas* (ideias) eternas e imutáveis, segundo sua *Teoria das Ideias*.⁹

Nesse mesmo contexto se encontram os autores de tragédias, que a exemplo do pintor, afastam-se da verdade, na medida em que imitam reis, rainhas, deuses etc. Contudo, o pintor é considerado num patamar de maior grau de inferioridade em relação aos poetas trágicos, porque insistem em imitar algo em sua aparência, não na sua essência. Platão afirma que os pintores figuram o que veem em determinado ponto de visão, ou momento, e não o que as coisas verdadeiramente são. O filósofo afirma que os pintores ignoram o conhecimento das coisas,¹⁰ que deve estar ligado ao fabrico, à técnica e ao trabalho daqueles que estão no segundo nível da imitação: os produtores.

Paralelamente, no âmbito da poesia, Platão aponta um falseamento dos poetas, quando estes não são fieis aos acontecimentos históricos, pela não recuperação dos mesmos no tempo e no espaço, bem como pelo falseamento dos personagens postos à semelhança de deuses e heróis. Essa mesma concepção é também aplicada aos pintores, nas pinturas históricas, ou nas narrativas mitológicas, cujas imitações distanciam-se muito dos objetos e dos fatos que se pretendem contar. Assim, elencados no mesmo paradigma da representação mimética, a pintura e a poesia, segundo Platão, podem acarretar perigosas ilusões, com a possibilidade de proporcionar diferentes e errôneas interpretações. Consequentemente, o conjunto desses preceitos teóricos levou

⁹ Platão vê na pintura e na escrita, conforme suas atribuições miméticas, a sujeição da *forma natural* (natureza divina) à *forma real* (natureza física), ou seja, os artistas traduzem, equivocadamente, em termos de objetos materiais (artefatos), o *ideal supremo*. Assim, a pintura estaria no último grau triádico de afastamento da verdade, onde, no primeiro grau de importância se encontra o Absoluto, depois o criador (artesão etc.) e, por fim, o pintor, que por sua vez nada cria, mas imita. Dessa forma, na *República*, Platão explica: Deus criou a cama, o marceneiro a produziu no mundo e o pintor copiou-a (PLATÃO, 1997, p. 323-4).

¹⁰ Platão avalia que o grau de importância da arte dos pintores é ainda mais diminuto na medida em que os artistas não possuem uma experiência utilitária com os objetos pelos quais imitam.

à expulsão dos poetas e dos pintores da Academia, famosa escola fundada por Platão em Atenas.

Não obstante, ao se referir aos poetas trágicos e a Homero, Platão sugere que “são versados em *todas as artes*, em todas as coisas humanas relativas à virtude e ao vício e até nas coisas divinas” (PLATÃO, 1997, p. 326, grifos nossos), e por mais bem saberem, mais sabem imitar e turvar as mentes. Assim, sob a enunciação de Sócrates, Platão faz uma relação de mutualidade entre a literatura e a pintura, quando questiona se Homero, tal como artífice da imagem, por imitar as guerras e as virtudes heroicas, saberia dizer o porquê de uns homens se tornarem bons e outros maus, ou qual governador, mediante sua arte, poderia melhor exercer a vida pública, ou, pela mesma arte, pudesse aconselhar o bom sucesso de guerras, e até mesmo fazer virem ao mundo algumas invenções, como é possível verificar através da genialidade de Tales de Mileto, ou de Pitágoras, que teve inúmeros seguidores. Como as respostas a essas indagações se fazem entender de maneira negativa, Platão conclui que os poetas, tal como os pintores, artífices e arquitetos etc., reproduzem a aparência das coisas sem ter ciência da natureza daquilo que imitam:

O poeta aplica a cada arte cores adequadas, com as suas palavras e frases, de tal modo que, sem ser competente senão para imitar, junto daqueles que, como ele, só veem as coisas segundo as palavras, passa por falar muito bem, quando fala, observando o ritmo, a métrica e a harmonia, quer de sapataria, quer de arte militar, quer de outra coisa qualquer, tal o encanto que esses ornamentos têm naturalmente e em si mesmos! Despojadas do seu colorido artístico e citadas pelo sentido que encerram, sabes bem, creio eu, que figura fazem as obras dos poetas (PLATÃO, 1997, p. 328).

No âmbito moral, o posicionamento de Platão a respeito das artes imitativas no seio da sociedade revela que o poeta imitador imita o comportamento irritável e emocionalmente instável, próprio do homem inferior, dominado por seu caráter irascível, porque esse tipo de imitação é mais fácil do que o caráter prudente e controlável, difíceis de compreender e manter constantemente em todas as instâncias da vida. Platão analisa que,

comodamente, o poeta imitador procura mais agradar à tempestuosidade do comportamento da multidão, nos seus estados de alma inferior, do mesmo modo com que o pintor realiza uma obra aquém do valor da verdade e da superioridade da alma (razão). Portanto, promovendo a corrupção da sociedade, o poeta e o pintor agem a partir de leis doutrinárias dolosas à moral do Estado - que deve sempre proceder segundo os alicerces da racionalidade -, sendo, conseqüentemente, nocivos à vida pública, pois se o Estado governa a partir de preceitos racionais e os homens são motivados a se tornarem melhores ao conviverem em sociedade, por outro lado, as artes miméticas trabalham em oposição a essa perspectiva. Enfim, o pensamento crítico de Platão indica que a poesia, ao suscitar estados de alma, como o ódio, a violência, a brutalidade, os vícios etc., vergonhosos na vivência social, faz com que os mesmos se instaurem na alma através do pensamento; como também o riso, pela alegria do burlesco e das emoções patéticas, cujo público é instigado a aplaudir na incitação das plateias. Nesse sentido, na interpelação de Sócrates a Glauco, Platão adverte: “no que diz respeito ao amor, à cólera e a todas as outras paixões da alma, que acompanham cada uma das nossas ações, a imitação poética não provoca em nós semelhantes efeitos?” (PLATÃO, 1997, p. 336). Ao invés disso, prossegue Sócrates, a imitação poética (poesia e pintura) “fortalece-as regando-as, quando o certo seria secá-las, faz com que reinem sobre nós, quando deveríamos reinar sobre elas, para nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de sermos mais viciosos e miseráveis” (PLATÃO, 1997, p. 326). Enfim, Platão condena rigorosamente a obra de arte à falsidade e ao imaginário nocivo.

Por sua vez, Aristóteles (384-322 a.C.), sob um viés distinto do pensamento de Platão, retoma o conceito de *mimese* na *Poética*, e o confirma como principal alicerce das considerações homológicas entre a poesia e a pintura. Para Aristóteles, a analogia entre as artes se estabelece através do conceito de imitação, e defende a inerência da poesia à essência do gênero

humano, considerando que a produção poética deve estar intimamente integrada às funções *pedagógica* e *hedonística*.

É importante ressaltar que Aristóteles lança as bases de uma teoria poética (literária) mais sistematizada. Na sua *Poética*, propõe uma *teoria dos gêneros*, dividindo as formas literárias produzidas até então, tomando como ponto de apoio a concepção da arte como mimese, ou seja, imitação da realidade. Assim, de acordo com o objeto de imitação, Aristóteles diferencia a *poesia épica* e *trágica* (imitação de ações nobres) das *poesias satíricas, líricas* etc. (imitação de ações do cotidiano), e, de acordo com o modo de imitação, diferenciava entre si a *poesia épica*, a *poesia lírica* e a *poesia dramática*. Nesse sentido, tratando-se sobre as disjunções da comunicação entre o poeta e os espectadores, com base nas formas de representação, a tradição da *tríade genológica* instaurada por Aristóteles apresenta: “o *genus narrativum*, constituído pelo *epos* ou “a palavra narrada” por um rapsodo perante um auditório; o *genus lyricum*, que é a “palavra cantada” pelo próprio poeta, expressão de sua subjetividade; o *genus dramaticum*, ou seja, “a palavra representada” por atores para espectadores” (D’ONOFRIO, 1994, p. 10-1). Assim, dentro desse universo, o caráter mimético da poesia, conforme Aristóteles, proporciona o *saber* (conhecimento) e o *prazer* (fruição) ao ser humano. Nesse sentido, através da imitação poética (representação verbal), há a promoção da informação, tanto a filósofos como a homens comuns; e do mesmo modo, na imitação pictórica (representação plástica), os homens podem se deleitar no ornato das imagens, discutindo-as, e até mesmo vindo a se reconhecer nelas.

A Arte é imitação, segundo os princípios teóricos de Aristóteles. Diante disso, as diferentes representações artísticas podem suscitar a imitação da realidade, e/ou de si mesmas, indicando certo anseio de superação da noção de meio de imitação como prescrição genológica das artes imitativas, pois cada arte supõe linguagem e técnica específicas, que não se restringem numa única arte, uma vez que a representação se configura em torno do *meio*, do *objeto* e

da *maneira* (ARISTÓTELES, 2005, p. 21). O pensador alude que se existe aquele que imite “muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (um graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes; todas elas efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19). Nesse sentido, o que Aristóteles busca cogitar é a relação homológica de todos os artistas como imitadores, sejam poetas ou pintores, músicos ou atores; isto é, afirma que todos, de um modo geral, representam ações: o “drama”. Enfim, na pretensa analogia entre as artes da palavra e da imagem, Aristóteles busca equiparar a poesia não como a simples combinação de metros, frequentemente usados nos tratados dos naturalistas (médicos), mas também pela representação do ritmo e da melodia, como elementos fundamentais de todas as Artes. Portanto, conclui que o caráter de uma obra de arte não se define pelo uso do verso (metro), mas é dado essencialmente pelo que imitam.

Assim sendo, na *Poética*, ao tratar da poesia, Aristóteles discorre sobre a epopeia, a tragédia e a comédia, classificando-as em gêneros distintos, de acordo com os preceitos de meio, modo e objeto de imitação. Ao dirigir um olhar especial sobre a tragédia, a fim de melhor explicitar seu juízo crítico, Aristóteles vem a relacioná-la com a pintura, justificando esse paralelo de acordo com as semelhanças entre o caráter mimético da arte pictórica e a essência imitativa da tragédia. Dessa maneira, para Aristóteles, se as artes imitam ações (boas ou más), do mesmo modo a tragédia e a comédia imitam as virtudes e os vícios, que diferenciam o caráter de alguém. Desse modo, ao mostrar com clara evidência (traços, cores etc.) o que a natureza humana é, a pintura se aproxima da poesia, visto que igualmente os poetas podem representar os homens melhores ou piores, assim como fazem os pintores: melhorando-os, piorando-os e/ou copiando-os.

Como aqueles que imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na

virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes (ARISTÓTELES, 2005, p. 20).

Aristóteles compreende que, se na tragédia, a intriga proporciona ao espectador uma espécie de quadro (ou retrato) da ação,¹¹ algo semelhante pode ser visualizado no ornamento pictográfico da pintura. Por essa razão, o mito pode ser interpretado como a fonte cromática da tragédia, de onde os personagens são inspirados, assim como as cores, de modo equivalente, ornamento das belas formas dos desenhos. De maneira associativa, Aristóteles reflete que, se o conjunto de ações configura uma fábula, e esta corresponde à imitação de ações, logo:

A fábula é, pois, o princípio, a alma, por assim dizer, da tragédia, vindo em segundo lugar os caracteres. É mais ou menos como na pintura; se alguém lambuzasse uma tela com as mais belas tintas em confusão, não agradaria como quem esboçasse uma figura em branco e preto. A tragédia é imitação de uma ação e sobretudo em vista dela é que imita as pessoas agindo (ARISTÓTELES, 2005, p. 26).

Contudo, Aristóteles esclarece que a imitação do real, como ideal, não é uma regra rígida a ser obedecida nas artes, mas é imperativo que se considere inicialmente o efeito de *verossimilhança*, como preceito fundamental do conhecimento, a ponto do objeto imitado poder ser interpretado como crível, mesmo se fantasioso, e não substancialmente verdadeiro.¹² Por conseguinte, se

¹¹ Aristóteles, ao tratar a tragédia e a comédia como artes imitativas, propõe a comparação da arte do poeta com a do pintor. Evidencia nesse sentido o caráter da arte como representação da realidade, pois a finalidade da arte não é a cópia da natureza, porque se deve compreender a realidade segundo as ações, como exemplo, "a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura" (ARISTÓTELES, 2005, p. 25), isto é, a ação concentra em si a felicidade e a desventura, assim as qualidades conferidas a um personagem somente se individualizam pela ação que desempenham.

¹² Aristóteles entende que a contemplação de uma obra de arte visual proporciona ao espectador o reconhecimento do objeto retratado, através do conhecimento prévio desse objeto, porém, se não o conhece, irá igualmente sentir prazer em função do trabalho artístico da execução da obra, e aí encontrará o conhecimento. Logo, sendo a tragédia um objeto de representação de homens melhores, a obra dos retratistas deve também ser aceita, pois não

há analogias entre as ações e as cores para a pintura, há também a necessidade de ambas se constituírem estruturalmente num arranjo harmônico. Nesse sentido, as ações devem ser organizadas, evitando o acaso, mas a partir de ações acabadas, isto é, inteiras, com começo, meio e fim.¹³ Aristóteles exemplifica isso com a visualização de algum objeto demasiadamente grande, ou pequeno, pois, em ambos os casos, o espectador perderia sua compreensão da unidade e do todo.¹⁴ Portanto, Aristóteles associa esse mesmo preceito à pintura, pois, comparativamente, contempla que “as coisas compostas e os animais precisam ter um tamanho tal que possibilite aos olhos abrangê-los inteiros, assim também é mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira” (ARISTÓTELES, 2005, p. 27).

Se o imitador (entenda-se tanto o poeta quanto o pintor, ou outro artista visual) imita o original de forma idêntica, similar, ou verossímil, deve tomar cuidado para não cometer “erro de arte ou erro acidental” (ARISTÓTELES, 2005, p. 48). Aristóteles exemplifica isso com a possibilidade de erro cometido por um pintor que retratara um cavalo que parecia mover ao mesmo tempo, na dianteira, ambas as patas do lado direito. Para o filósofo, isso pode ser um erro de arte, porque não houve uma imitação correta, uma vez que a imitação difere do original; porém, se houve algum equívoco quanto ao conhecimento de alguma ciência por parte do pintor, vindo a representar algo inverossímil, ou mesmo impossível, este cometera então um erro acidental. Da mesma forma, para se fazer compreender à censura da crítica, o poeta, a

somente imita os mesmos modelos, mas também os embelezam. Paralelamente, Aristóteles nas considerações sobre a poesia, declara o poeta tão imitador quanto o pintor. A poesia, segundo o filósofo, se distingue da história pela imitação da natureza e, principalmente, pela criação do imaginário, ao representar as coisas tal como eram ou são, ou tal como os outros disseram ser ou parecer, ou tal como deveriam ser.

¹³ Mais à frente, Aristóteles irá declarar que a finalidade da imitação não é unicamente uma ação completa, sobretudo, aquelas que suscitam o temor e a pena do espectador. As emoções que decorrerem do inesperado serão mais intensamente despertadas no público. Essa orientação se inclina para as questões do reconhecimento, que, conseqüentemente, colabora para a compreensão do que Aristóteles vem denominar de *catarse*, ou purificação das emoções, por parte dos espectadores.

¹⁴ De certa forma, essa mesma idéia pode ser também aplicada à pintura, e possivelmente gerou o interesse pelas regras de proporção e perspectiva na arte da renascença.

quem é permitido criar o impossível, mediante a busca pela tensão do efeito de reconhecimento, deve estar atento aos erros cometidos. Caso suceda ainda quem contrarie a ciência, ou a própria arte poética, deverá entender que o ideal seria que não cometesse qualquer tipo de erro, antes respeitasse os princípios da verossimilhança e da imitação, que podem ser alargados para as demais representações artísticas.

Aristóteles admite que a representação do impossível deva ocorrer de acordo com o efeito poético preterido, a fim de proporcionar a melhora ou o que prescreve o senso comum. Todavia, no âmbito da poesia, Aristóteles concebe que é muito mais compreensível um impossível (ou irracional) que convença, que um possível que necessite do convencimento. Assim, no âmbito da pintura, dirá que “talvez não haja homens como Zêuxis os pintou; mas esses correspondem ao melhor, e o modelo deve ser superado” (ARISTÓTELES, 2000, p. 73). E, por fim, indaga qual seria o melhor modelo de imitação, se a épica ou a trágica. Nesse aspecto, chamamos a atenção para os motivos que o levarão a declarar ser melhor a tragédia:

A tragédia é superior porque, além de todos os méritos da epopeia (chega a valer-se do metro épico), *conta também com a música e o espetáculo cênico, partes que lhe aumentam o prazer peculiar*. De mais a mais, apresenta qualidades tanto quando *lida* como quando *encenada* (ARISTÓTELES, 2000, p. 74, grifos nossos).

Assim, como o próprio Aristóteles deixa entender, podemos supor que há nessa preferência dada à tragédia questões acerca das relações entre palavra (escrita literária) e imagem (espetáculo cênico). Isto é, além do caráter fabular, das partes, dos tipos e das espécies de tragédias, da organização da trama e das peripécias, ou também das questões do reconhecimento, do enredo, do racional, do maravilhoso e do verossímil, há a preocupação com a articulação dos sentidos, através do espetáculo cênico (representação plástica) e da música, que conferem ao espectador maior deleite que nas epopeias (ARISTÓTELES, 2000, p. 75). Esse prazer, reiteramos, é suscitado tanto na fruição rítmica do texto, no ato de exposição verbal, quanto na fruição rítmica

da encenação, no ato de exibição visual do espetáculo. A tragédia para o pensamento racional de Aristóteles é arte por excelência, pois consegue alcançar a sua finalidade, e, acima de tudo, por não propiciar deleite desnortado, supera a epopeia por atingir exclusivamente seu prazer específico (ARISTÓTELES, 2000, p. 75).

Posteriormente, na *Epistola ad Pisones (Ars Poetica)*, Horácio (séc. I a.C.) tece considerações circunscritas ao paralelo entre poesia e pintura sob o prisma da teoria da imitação. Em continuidade com as ideias de Aristóteles, o poeta romano atribui à poesia a capacidade de instrução (*docere*) e fruição (*delectare*), vendo na arte um compromisso singular com a vida, pois avalia que <<*pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*>> (a faculdade de ousar de tudo sempre foi atribuída tanto a pintores como a poetas). Todavia, Horácio, já no princípio da *Poética*, remetendo aos possíveis excessos de liberdade criativa com os quais os poetas e os pintores tendem a produzir suas obras, julga que correm o risco de cair no ridículo, por idealizar imagens ou textos de formas fantasiosas, sem originalidade, harmonia, unidade, coerência, etc., isto é, “quais sonhos de enfermo” (HORÁCIO, 2005, p. 55). Por essa razão, divergindo aparentemente da símile aristotélica, com base no racionalismo e no preceito da verossimilhança, Horácio orienta poetas e pintores a evitarem a representação do impossível ou inexistente, ou do improvável, como permitia a *Poética* de Aristóteles.

De fato, Horácio não se opõe categoricamente ao uso da liberdade, porque sabe que ela faz parte da essência da criação artística, porque acredita que “essa licença nós a pedimos e damos mutuamente” (HORÁCIO, 2005, p. 55), contudo, adverte que lhe parece incoerente reunir num plano discursivo “animais mansos com feras, emparelhar cobras com passarinhos, cordeiros com tigres” (HORÁCIO, 2005, p. 55). Dessa forma, Horácio busca nortear um trabalho artístico que não levasse a cabo os excessos da invenção, e se preocupa mais com o conteúdo imitado do que com as formas ou modos de imitar ou executar uma obra, como contrariamente distingue Aristóteles. Nesse

sentido, o poeta concorda que uma obra artística, além de possuir uma finalidade, deve também possuir uma coerência interna, como princípio primeiro de simplicidade. Os objetos representados deveriam também possuir uma íntima ligação com o tema, ou com a dinâmica do cenário proposto, ou da composição textual, pois sustenta que a licença poética das artes deve ser regida por preceitos de coerência e unidade:

Não raro, a uma introdução solene, prenhe de promessas grandiosas, cosem um ou dois retalhos de púrpura, que brilhem de longe, quando se descreve um bosque sagrado e um altar de Diana, os meandros de uma fonte a correr apressada por amena campina, o Reno ou o arco-íris; mas esses quadros não tinham lugar ali. *Você talvez pinte muito bem um cipreste, mas que importa isso, se está nadando, sem esperanças, entre os destroços dum naufrágio, o freguês que pagou para ser pintado?* Começou-se a fabricar uma ânfora; por que, ao girar o torno do oleiro, vai saindo um pote? (HORÁCIO, 2005, p. 55, grifos nossos).

Horácio deseja, afinal, o entendimento de que o belo e o perfeito podem ser facilmente persuasivos numa falsa *aparência de perfeição*, enganando-nos os olhos. Por conseguinte, expõe Horácio, quando alguém, ao desejar ser claro, caísse na obscuridade das ideias, é como o artista que, ao se deliciar com o maravilhoso, a fim de superabundar a unidade da obra, enfiasse os pés pelas mãos e pintasse “golfinhos no mato e javalis nas ondas” (HORÁCIO, 2005, p. 56). Assim, segundo o poeta, a Arte deve possuir um propósito estético coerente com sua natureza construtiva e temática. O artista, da mesma forma, deve se dispor a trabalhar uma arte que realmente possa ser capaz de ser produzida. Deve também se afastar da força das convenções, evitando produzir um trabalho qualquer, que se direcione a disfarçar o defeito ao se esconder na falta de aptidão artística. De maneira semelhante, no âmbito da iconografia, Horácio exemplifica que até mesmo na escola dos gladiadores se representa tão bem a suavidade da cabeleira de um modelo, no bronze, quanto se imita a sua silhueta. Da mesma forma, quem escreve deve escolher “um tema adequado à sua capacidade poética”, ou seja, precisa ponderar longamente o que seus ombros se recusam a carregar, não insistindo naquilo

que sua arte não possa suportar, pois, segundo Horácio, “a quem domina o assunto escolhido não faltará eloquência, nem lúcida ordenação” (HORÁCIO, 2005, p. 56).

Nesse contexto, o poeta avalia que cada autor deve saber respeitar a natureza e o tom de determinado gênero artístico, por exemplo, “um tema cômico repugna ser desenvolvido em versos trágicos” (HORÁCIO, 2005, p. 57). Todavia, Horácio aceita uma imitação que não perdesse sua coerência com a realidade, como anteriormente aconselhara aos poetas: “não se atribua ao jovem o quinhão da velhice, nem a um menino o dum adulto, a personagem manterá sempre o feitio próprio e conveniente a cada quadra da vida” (HORÁCIO, 2005, p. 55), ou ainda, “não se distanciem da realidade as ficções que visam o prazer” (HORÁCIO, 2005, p. 65), e, por outro lado, adverte que é conveniente ao leitor não creditar como real em tudo o quanto se narra numa fábula. Diante disso, Horácio sublima que o escritor irá receber todos os elogios da crítica e será o júbilo dos livreiros na medida em que “mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor” (HORÁCIO, 2005, p. 65), e portanto afirma, justamente nesse contexto, que assim como se costuma praticar na arte da pintura, a arte poética deve proceder:

Ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens placebit.¹⁵

Entretanto, ao contrário do que a tradição crítica passou a generalizar, o *ut pictura poesis* de Horácio não supõe a correspondência integral das relações homólogas entre as artes imitativas, sobretudo em se tratando da poesia e da pintura. Horácio não pretende postular a respeito das semelhanças

¹⁵ Citação a partir de TRIMPI, Wesley. *The meaning of horace's ut pictura poesis*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1973, p. 1-34. Vol. 36. HORACIO, 2005, p. 65: “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre” (Tradução de Jaime Bruna).

estruturais ou sobre os paralelos processuais do campo interartístico em questão, nem visa estabelecer o rompimento das fronteiras de identidade, ou promover a imbricação das artes dentro de um plano uníssono de representação, como explica Aguiar e Silva:

A fórmula *ut pictura poesis* não possui, na *Arte poética* de Horácio, um sentido de ordem ontológica, como se estabelecesse uma comparação estrutural entre as duas artes, pois que se limita a significar que alguns poemas são lidos com agrado uma só vez, mas que outros poemas podem ser lidos com agrado muitas vezes, como acontece com obras da pintura; que alguns poemas devem ser lidos e apreciados nas suas minudências, mas que outros ganham em ser lidos e apreciados no seu significado global, tal como acontece com obras de pintura (AGUIAR E SILVA, 1998, p. 164).

De forma incisiva, a apreciação da poesia e da pintura à qual Horácio faz menção é realizada sob o ponto de vista da crítica, ou seja, na perspectiva da recepção da arte e não do fazer artístico. Podemos inferir que Horácio pretende chamar a atenção para o fato de que algumas obras resistem ao tempo, já outras não. O motivo, nesse caso, leva em conta que algumas obras, em obediência a determinadas regras, podem proporcionar uma medida justa entre a natureza e a imitação, e assim resistem ao olhar agudo da crítica. No entanto, Eunice Ribeiro esclarece que o comentário de Horácio se baseia numa símile, isto é, na capacidade de ambas (literatura e pintura) suscitarem um referencial visível da realidade:

Em Horácio, como em Aristóteles, não está em causa uma identificação entre a poesia e a pintura, mas apenas uma aproximação de ambas com base, fundamentalmente, no seu poder de presentificação visual, na sua capacidade de produzir a natural *vivacidade* das coisas e dos seres existentes, ou seja, com base na sua *enargeia* — termo retórico que Plutarco (séculos I-II d.C.) utilizará mais tarde no *De gloria Atheniensium* e pelo qual também ele relacionará as duas artes (RIBEIRO, 2002, p. 37).

A atmosfera de intemporalidade que o tópico *ut pictura poesis* passou a constituir, provavelmente não imaginada por seu autor, comprova a importância da tradição crítica consolidada pelos tratados de arte poética e

retórica, dos quais Horácio se tornara herdeiro e sucessor. Por outro lado, o contexto social vivido por Horácio, denominado como o Século de Augusto (ZANKER, 1987), apresentava o apogeu da arte iconográfica em consonância com os alicerces da cultura helênica, possibilitando assim um campo aberto para as discussões comparativas entre as artes poéticas e as artes visuais. Curiosamente, distanciando-se do envoltório de gravidade retórica que os modelos clássicos dos tratados de poesia e teoria poética buscavam distinguir, mas margeando o cômico, Horácio cria uma atmosfera ficcional de apreciação estética, introduzindo a *Ars Poetica* através de uma comparação entre ambos os desajustes inusitados de uma pintura e de um poema:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência (HORÁCIO, 2005, p. 55).

Dessa forma, como comentamos, a preocupação do autor se concentra em torno da organização coerente de um texto poético e visual, analogamente. Induz-se que a concepção horaciana do caráter artístico de uma obra estivesse intimamente relacionada com o *ingenium* (engenho), ou seja, com a capacidade do artista, por eficácia do conhecimento e do esforço, em idealizar uma obra de valor. Portanto, o ponto de vista crítico de Horácio reside na ideia de que o valor da poesia se encontra além do preceito de inspiração, mas no domínio da técnica por parte do poeta. Do mesmo modo, o desmerecimento de uma obra de arte visual não está na falha da arte, mas na ausência do talento do artista, que almeja uma arte em desconformidade com suas competências, como apontamos anteriormente. Assim, nessa mesma linha comparativa, tanto o poeta quanto o pintor, ou falando de modo geral, todo artista deve conhecer os limites de sua arte, e exemplifica que tal procedimento deve ser encontrado nas artes visuais do oleiro e do escultor, nas artes musicais do tocador de cítara e de flauta, nas artes verbais do copista, do advogado e do pregoeiro, bem

como nas artes bélicas, desportivas e culinárias. Todavia, não se pode apreender nessa exposição a símile que a crítica passou a compreender como o objeto do suposto tópico horaciano (*ut pictura poesis*), mesmo porque tal enunciado faz parte de uma obra que versa estritamente a respeito da arte poética.

Em contrapartida, vendo-se herdeiro de uma tradição que reporta à analogia de Simônides de Céos, Horácio talvez aspire promover uma correspondência semântica do latim com o grego, cujo vocábulo denotava ambos os sentidos de escrever e pintar. Mas, se a comparação entre literatura e pintura fosse a presumível intenção de Horácio, como se verifica que de fato não o é, o vocábulo *poesis* não apareceria somente uma única vez em toda a *Ars Poetica*, nem mesmo da maneira como é representado, isto é, ao lado do vocábulo *pictura*. O instigante é que nem o tópico em questão, nem mesmo o termo *poesis* poderá ser encontrado na totalidade da fortuna poética horaciana. Assim, podemos deduzir que Horácio se configura apenas como herdeiro e continuador de uma tradição artística amparada pela concepção mimética da arte.

Thus, a completely autonomous interpretive tradition, which actually reversed the evaluative meaning of Horace's first comparison, could offer to succeeding centuries the useful phrase *ut picture poesis* in defence of nearly any preoccupation with pictorial or poetic techniques. The early loss of the original context of the lines has led to many specific applications of them in later periods which, despite the consistency of the interpretation transmitted though commentaries, should always be discussed with care (TRIMPI, 1973 p. 24-5).

Horácio concentra seu senso crítico acerca da poesia (*techné*), abdicando-se da arte retórica e da oratória, que não permite os embustes (*fingeré*) da imaginação (fantasia). Horácio, através de uma restrita focalização analítica, também busca abranger a pintura, porque reconhece nelas a singular receptividade de valores estéticos, suporte do deleite (*delectere*) e do saber (*docere*), o que descarta as artes de conjuntura utilitarista, em função de seu caráter funcional, como a olaria, a escultura etc.

Enfim, se na Idade Média, a pintura (imagem) procurou se emancipar do patamar de sujeição à literatura (palavra), no âmbito da prevalência de uma cultura religiosa, como analisamos em *A relação texto-imagem na cultura medieval*;¹⁶ porém, no início da Idade Moderna (séculos XV e XVI), haverá inúmeras recorrências ao *'ut pictura poesis'* de Horácio e ao *'muta poeís, eloquens pictura'* de Simônides de Céos, a fim de fundamentar grande parte das argumentações tratadistas (*ab auctoritas*). Após o longo processo de discussões no âmbito da teoria do *paragone*,¹⁷ poderemos verificar nos Oitocentos o percurso inverso no *status* de importância dessa tradição especulativa, quando se tentará instaurar a superioridade da palavra sobre imagem e a tentativa de distanciamento do parentesco interartes. Todavia, no alvorecer do século XX, podemos notar o crescente contexto da crise da palavra escrita, quando aos poucos a imagem terá a posse de pleno prestígio em todas as esferas da realidade social.

Referências bibliográficas

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1998.

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: INCM, 1998.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed., São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. *Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. *Retórica*. Lisboa: INCM, 1998.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

¹⁶ Cf. MELLO, 2009. p. 471-481.

¹⁷ Cf. CALDWELL, 2000, v. 63, p. 277-286.

- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- BRINK, C. O. *Horace on poetry. The ars poetica*. Cambridge: The University of Cambridge Press, 1971.
- BUTCHER, S. H. *Aristotle's theory of poetry and fine art*. 4. ed. New York: Dover, 1951.
- CALDWELL, Dorigen. *The paragone between word and image in impresa literature*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 2000, v. 63, p. 277-286.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. revista e acrescida de suplemento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 677.
- D'ONÓFRIO, S. *Literatura ocidental — autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1994.
- HAGSTRUM, Jean H. *The sisters arts: The tradition of literay pictorialism and english poetry from dryden to gray*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1958.
- HORÁCIO. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- LEE, R. W. *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*. New York, 1967.
- LESSING, G. E. *Laocoonte. Ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- MARTINS, Paulo. *Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis: uma leitura da pintura antiga clássica grega*. Revista Phaos: Campinas, 2009.
- MELLO, Sânderson Reginaldo. *A relação texto imagem na cultura medieval*. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, II, 2009, Londrina. Anais, Londrina: UEL, 2009. p. 471-481.
- MURRAY, Chris. *Key writers on art: from antiquity to the nineteenth century*. London-New York: Routledge, 2003.
- PANOFSKY, *Essais d'íconologie*. Paris: Gallimard, 1995.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Porto: Almedina, 2000.

RIBEIRO, Eunice. *Ver. Escrever* — José Régio, o texto iluminado. Braga: Universidade do Minho, 2002.

RICHTER, Gisela M. A. *A handbook of greek art*. A survey of the visual arts of ancient greece. London: Phaidon, 1987.

RIKOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem: a pintura nas ideias estéticas da idade moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

TRIMPI, Wesley. *The meaning of horace's ut pictura poesis*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1973, p. 1-34. vol. 36

ZANKER, P. *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza, 1987.

Artigo recebido em 04/07/2009 e publicado em 13/04/2010.