

Vt pictura poesis, um engano virtuoso*

Vicente de Paulo Iannini**

RESUMO: O objetivo desse artigo é discutir três interpretações correntes do símile horaciano *ut pictura poesis*, insistindo na recusa de propostas preceptísticas. Além disso, tematiza-se a relação do símile com a tradição ecrástica na literatura e nas artes espaciais.

Poucas expressões tomadas à literatura clássica obtiveram fortuna semelhante à que ganhou o símile horaciano *ut pictura poesis*. A concisão e a felicidade da fórmula talvez se possam ligar à propensão quase natural que tem a língua latina para tornar emblemáticas certas *sententiae*¹, destacadas amiúde de seu contexto e transformadas em epígrafes. A história hermenêutica² desse símile aponta para uma série de posturas teóricas que se pretendem aí ancoradas, sem que se distinga bem o que o autor latino poderia ter tido em mente. Em outras palavras, a fórmula horaciana padeceu sempre de interpretações tão díspares, a ponto de tornar-se quase uma expressão vazia, paradoxalmente apropriada às diversas tendências.

*Recebido para publicação em julho 1999.

**Professor do Departamento de Letras Clássicas da FALE/UFMG.

¹ O próprio texto de Horácio foi sempre fonte para numerosas *sententiae*. Cf. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*, de Tosi.

² (SELIGMAN-SILVA, 1998:7-72). Esse estudo introdutório ao texto do *Laocoonte*, de Lessing, traz o essencial da tradição do *ut pictura poesis*, até à publicação daquela obra.

A expressão *ut pictura poesis* ocorre no verso 361 da *Epístola aos Pisões*, mais conhecida como *Ars Poetica*, e com ela comumente se expressa a idéia das relações que se podem descobrir entre as artes visuais e a literatura. As afinidades entre essas artes definem-se mediante um *topos* literário único, a *ecfrase*, termo retórico que também ele assume acepções mais extensas que em seu contexto original. Como se sabe, tanto a tradição retórica do *ut pictura poesis*, amplificada na *ecfrase*, quanto a teoria da ornamentação (*kosmein*) se inserem na teoria da mimese.

A *ecfrase* tem uma história fascinante, e aplicações espetaculares dessa técnica já se encontram no texto da *Ilíada*.³ Partindo de Homero ao que parece, dela se serve toda a literatura grega e latina. A tradição *ecfrástica* ganha o mundo medieval, conhece uma teorização e uma aplicação prática vigorosas na Renascença. A retomada teórica será reiniciada, por Lessing, no século XVIII, e, desde então, não cessará de expandir-se. Hoje em dia, após um período de esquecimento relativo, renova-se o interesse pelo tema, não só entre os classicistas mas ainda mais entre os teóricos de várias outras disciplinas, o que Fowler resume da seguinte maneira:

“The subject of ekphrasis, and in particular of the ekphrasis of works of art, has recently begun to receive a great deal of attention from classical scholars. As will become clear, I believe that the reason for this is that many of the theoretical issues that are most pressing in classical studies – and indeed in cultural studies in general – are raised by the study of ekphrasis.” (FOWLER, 1991:25)⁴

Após resumir as interpretações mais comuns do texto horaciano, tento recolocar a expressão no seu contexto original. Além disso,

³ O texto mais famoso é o do Escudo de Aquiles, no canto XVIII da *Ilíada*.

⁴ Para uma bibliografia inicial, v. Fowler (FOWLER, 1991: 25-35). No entanto, é bom lembrar que o conceito de *ecfrase* vem se expandindo para campos cada vez mais afastados. Assim, já existe uma teoria da *ecfrase* musical e teorias que vão para além até mesmo das artes.

serão apontados alguns momentos cruciais na história da ecfrase, quando apoiada naquelas interpretações, sem que se pretenda traçar sistematicamente algum percurso hermenêutico.

O passo horaciano, tal como nos foi transmitido pelos manuscritos, apresenta dificuldades de pontuação, e, portanto, de interpretação, ou vice-versa, ainda não de todo resolvidas. Villeneuve dá a seguinte formulação ao texto latino:

*Vt pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, uoles haec sub luce uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*
[361-365]

“Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se à distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos: esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agrada.”⁵

Já desde o Renascimento, muitas foram as propostas de leitura. As discussões se centraram, e ainda se centram, sobre a pontuação que deve ser dada ao verso 361 e sua relação, por um lado, com o contexto imediatamente próximo, e, por outro, com o totalidade da *Arte Poética*.

De maneira um tanto esquemática, são três as leituras mais comuns:

1. *Vt pictura poesis*: “como a pintura, a poesia”, ou “como a poesia, a pintura”, ou seja, poesia e pintura se equivalem.

⁵ Tradução de Rosado Fernandes, 1984, p. 108-109.

2. *Vt pictura poesis erit*: “como uma pintura a poesia será”⁶, ou “a poesia será como uma pintura”, isto é, a poesia seguirá a pintura.
3. *Vt pictura poesis ?* “como uma pintura é a poesia?”⁷ ou “a poesia é como uma pintura?”, ou seja, é possível que a poesia siga a pintura? a poesia deve seguir a pintura?

A primeira leitura, a mais usual, vê a existência de uma espécie de identidade ou semelhança entre pintura e poesia, de modo que aquilo que ocorre com uma, ocorre igualmente com a outra. Apenas se muda a ênfase, colocada ora no visual ora no auditivo, tomando-se indiferentemente como ponto de partida uma, ou outra. Esse modo de ver estaria próximo ao apotegma que Plutarco atribuiu a Simônides de Ceos que afirma “ser a pintura poesia muda e a poesia pintura que fala.”⁸

A segunda insiste numa interpretação pictórica em conexão com o signo natural: a poesia será semelhante à pintura. O termo de partida é a pintura.

Finalmente, a terceira leitura problematiza a possibilidade de uma correlação entre as artes, tornando o espelhamento recíproco algo questionável. Nega-se assim qualquer possibilidade de emulação entre as artes espaciais e as artes visuais. Uma variante acrescenta ainda um óbice platônico ao espelhamento, pois admite acesso ao mundo imediato tão somente às artes espaciais, tornando a voz poética como reflexo daquelas, o que reconduz a idéia de cópia de cópia. Nesse caso *pictura* está mais próxima à nossa idéia de quadro.⁹

⁶ Uma tradução francesa comum para essa interpretação é a seguinte: “il en ira de même pour la poésie que pour la peinture”.

⁷ A história posterior do *ut pictura poesis* apresenta um grande número de interpretações que, em geral, são variações dessas três leituras básicas. Assim, Leonardo da Vinci, no seu *Paragone*, não admite, por exemplo, um mesmo nível para poesia e pintura: esta seria superior àquela, uma vez que, sendo visível, se mostra mais nobre e mais cheia de poder. Mas Lessing, no *Laocoonte*, vê a poesia associada ao fluir do tempo, tendo o poder de apresentar mais do que o que se vê, ou seja, o invisível.

⁸ Plut., De gloria Athen., 346 F.

⁹ O termo latino *pictura* está mais próximo de “quadro”, o artefato, do que de “pintura”, a arte.

A história dessas interpretações é por si só de grande interesse. O leitor terá percebido que a eleição de uma ou outra posição não é de todo inocente. A certeza suposta de uma das leituras se alinha a determinada intenção hermenêutica e a justificativas de uma postura teórica qualquer. Não é meu propósito aqui tomar partido por uma ou outra posição, nem mesmo resumir a história hermenêutica posterior, de extensão indomável, mas tão somente discutir resumidamente o contexto em que a expressão se encontra.

O que está em jogo nessas interpretações é a questão de saber se as duas artes simplesmente se equivalem, ou se uma será modelo para a outra ou, ainda, que sentido teria qualquer comparação. Na verdade, o contexto da epístola não é tão abrangente. De fato, o eixo da discussão não parece estar no *paragone* entre as artes, mas no efeito sobre quem as frui. Na reescrita de Tosi: “como acontece com os quadros, algumas poesias podem – por assim dizer – ser vistas de perto, enquanto outras devem ser vistas de longe; algumas têm condições de enfrentar o olho do crítico, outras é melhor que fiquem na penumbra; algumas são repetidamente contempladas, outras são olhadas uma só vez. (TOSI, 1996:87)¹⁰. Tudo isso, já o dissemos, tem a ver com o desenvolvimento posterior das várias teorias sobre a ecfrase.

A teorização da ecfrase como *topos*, fora do corpo das teorias miméticas, foi um tanto incipiente entre os antigos, se é que ali se possa falar realmente em teorização. Entre eles, o que prevaleceu foi antes o uso da ecfrase como técnica de composição. Isso não significa que o paralelo entre a poesia e a pintura não fosse objeto de preocupação entre eles. Pelo contrário, essa preocupação pode ser seguida em vários lugares e ocorre, sobretudo, em muitos passos da *Poética* de Aristóteles¹¹. Significa simplesmente que a ecfrase foi mais

¹⁰ Evidentemente, também essas afirmações dependem da exegese do contexto horaciano. Mas parecem ser uma posição mais aceita, de modo geral.

¹¹ V. *Poética* I, 1447 a; 2, 1448 a; 15, 1454 a. A formulação mais interessante está em 25, 1460b: “O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro artista plástico (Esto mimitês ho poietês, ôsper an ei zoγράφος e tis állos eikonopoíós).

praticada que teorizada, graças, pode-se supor, a um espírito emulativo em relação à prática de Homero.

Também entre os poetas, para além do recurso à ecfrase como técnica de composição, deu-se algum tipo de formulação “teórica” periférica, logo confundida com um credo artístico definitivo. É aqui que se inserem tanto a temática do *ut pictura poesis* tomada diretamente a Horácio, como ainda fórmulas similares de outros autores, que, entretanto, não obtiveram a mesma fortuna.¹² Isso mostra certamente como a capacidade de encapsular uma idéia numa fórmula incisiva pode inspirar teorias que, de outro modo, não teriam a repercussão que tiveram ao longo da história. Como já se disse, talvez se deva à concisão e à beleza plástica do símile horaciano a sua força como epígrafe para um sem-número de teorias.

Se a epístola de Horácio não tivesse sido logo chamada de *Ars Poetica* ou *De Arte Poetica Liber*, a história poderia ter sido outra.¹³ O propósito do autor, ao escrever a *Epístola aos Pisões*, não foi, por certo, a de estabelecer um tratado à maneira da Poética de Aristóteles, menos ainda, um manual de preceitos poéticos¹⁴, muito embora, evidentemente, toda essa temática esteja ali presente, com uma perspectiva diferente. *Vt pictura poesis* passou de um simples elo num poema a um princípio obrigatório, a um preceito artístico. Horácio é um autor complexo, e não foram poucos os que também assimilaram a epístola a Mecenas a um poema sobre a ética, ou a epístola a Augusto a um compêndio de história literária. Essa é a razão pela qual tais obras deixam a impressão de algo assistemático e informal, o que se ajusta bem à sua interpretação exclusivamente poética. Pode-se mesmo supor que estas obras tenham ligação com a sátira latina, naquilo que ela tem de mais original: a *varietas*, ou seja, heterogeneidade, a

¹² V., e.g., a fórmula de Simônides de Ceos, acima referida.

¹³ A expressão *ars poetica* ocorre, pela primeira vez, em Quint., *Inst. orat. I*, dedicatória a Trifão; ou no livro 8,3,60.

¹⁴ Pelo menos desde o início do século XX, havia quem alertasse para o perigo de confundir-se a *Epístola aos Pisões* com alguma forma de tratado. Assim, Plessis e Lécjay já escreviam: “Il faudrait bien se garder de juger le plan et la marche de l'oeuvre par ce qu'on attendrait d'un traité.” (HORACE, 1906:582)

temática variada, a mistura de gêneros, tudo o que ela carrega de assistemático e informal, em suma, tudo o que está longe de um tratado¹⁶. Se for assim, também se pode compreender que um “programa poético” possa estar presente na Arte poética, assim como “um programa satírico” está presente nas sátiras, o que não significa uma organização formal, mas tão somente uma das possibilidades da informalidade.

Qualquer que tenha sido a intenção do poeta, o fato é que *ut pictura poesis* tornou-se uma fórmula útil para guiar a estética do gosto, servindo de inspiração para a teoria e a prática das artes. Estimulou poetas e pintores, mesmo que os caminhos tomados possam ter-se afastado por territórios estranhos ao projeto original. Foi também ponto de partida para uma crítica adversa, de que o melhor exemplo, como vimos, esteja talvez no *Laocoonte*, de Lessing. O parentesco entre as artes irmãs esteve ora em alta, ora em baixa, ao longo dos últimos séculos. No fim do séc. XIX, retoma-se o debate, graças à “descoberta” da arte oriental, especialmente da China e do Japão. Fala-se de “sentimento poético” em relação à pintura chinesa ou japonesa, e dos traços pictóricos da poesia oriental. O colorido oriental chega até mesmo à música de ópera, com a *Mme. Butterfly*, de Puccini, onde se pode perceber um tratamento *ecfrástico* dos sons, mas tudo isso já é uma outra história, com que o poeta jamais sonhara. E ainda aqui a estética do gosto continua a funcionar, uma vez que a epígrafe continua a ser *ut pictura poesis*.

¹⁶ Classen (CLASSEN, 1988: 97) resume a *varietas* horaciana da seguinte maneira: “Loyal to the chief law of the genre or rather exemplifying it – *varietas* – which the reader is gradually made to accept, if not to appreciate, he throws out a number of disconnected hints and remarks which reveal what he considers the essential features of (his) satire(s) to be: a variety of topics in each poem, a variety of styles in each poem, a variety of literary forms such as monologue, dialogue, episode, anecdote, fable, etc., a variety of stylistic devices (which cannot be enumerated here), and a variety of purposes: entertainment or even amusement, advice and warning for friends, unmasking and censoring of faults and defects. His criticism is based on a variety of standards: What is in accordance with nature, what gives pleasure, what is useful – and it is justified by a variety of reasons: the literary tradition in general, the old comedies of Athens and the satires of Lucilius in particular, the Roman tradition of public criticism in general (*notare*) and the poet’s own education – together with his own nature and pleasure – and, finally, the reader’s advantage, when he is willing to learn from the criticism voiced, from the examples presented or the fables told.”

Résumé: L'objectif de cet article est de réfléchir sur trois interprétations courantes de la formule de Horace *ut pictura poesis*, en insistant sur le refus des préceptes. En outre, il s'agit d'étudier le rapport de la formule avec la tradition de l'ekphrasis dans la littérature et les arts.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Aristotélous perì poietikês, Aristotelis Ars Poetica, Poética de Aristóteles*. Edición Trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- CLASSEN, C. J. "Satire: The Elusive Genre". *Symbolae Osloenses*, Vol. LVIII, p. 95-121, 1988.
- FOWLER, D.P. "Narrate and describe: the problem of ekphrasis." *Journal of Roman Studies*, v.81, p. 29-31, 1991.
- HORACE. *Épîtres*. Estabelecimento de texto e tradução de F. Villeneuve. Les Belles Lettres, 1955.
- HORACE. *Œuvres d'Horace*. Texto latino e notas de F. Plessis et P. Lejay. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1906.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Clássica Editora Lisboa: s.ed., 1984.
- LESSING, *Laocoonte, ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. Editora Iluminuras Ltda, 1998.
- RUDD, Niall. *Horace*. In *The Cambridge History of Classical Literature. II. Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- TOSI, Renzo. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. São Paulo. Martins Fontes, 1996.