

Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*

CARLOS DE MIGUEL MORA

Universidade de Aveiro

Abstract: The comparison between poetry and painting stands as one of the topics more repeatedly dealt with by authors and researchers of all times, who very often resort to the famous statement made by Horace in verse 361 of his *Art of Poetry*. However, the inappropriate use of the expression has had the effect of bestowing upon the Venesian author's dictum some meanings which in all likelihood the author hadn't originally anticipated. In this article, we wish to assess the conceptual width of this renowned comparison and point out the limitations we should impose upon it.

Keywords: Horace, *Art of Poetry*, poetry, painting, poetics.

A comparação entre a poesia e a pintura constitui um tópico que, olhado desde a distância do presente, se apresenta quase como intemporal. Desde o velho símile simonídeo até às poéticas mais recentes, passando pelo ataque platónico, pela formulação horaciana e pela reiterada utilização que dele fez o Renascimento, o cotejo entre as duas artes foi realizado sob diferentes ópticas. Mas parece indubitável que a partir da obra do Venusino não se encontrou maneira mais precisa e sincrética para compendiar a complexidade desta analogia.

Quando Horácio, no verso 361 da sua *Ars poetica*, escreve o famoso *ut pictura poesis*¹, é obviamente herdeiro de uma tradição literária solidamente consolidada sobre este símile, mas simultaneamente é filho do seu tempo. Para compreender o sentido total da comparação teremos de perceber em que contexto são pronunciadas as palavras do poeta latino e, antes de chegar a indagar quais são as suas implicações, saber exactamente o que é que *não* implicam.

O século de Augusto assistiu ao auge das artes visuais no geral e a uma profunda helenização e politização na linguagem iconográfica,

¹ Consideramos acertada a edição de C. O. Brink, *Horace on Poetry. The Ars Poetica* (Cambridge 1971) 68: *ut pictura poesis: erit, quae, si propius stes...* etc. O autor explica no comentário da página 371 o porquê de não considerar a lição *ut pictura poesis erit, quae...*, baseando-se em considerações de tipo interpretativo do significado geral do contexto.

aspectos relacionados não só com o elogio e o culto ao imperador, mas também com a noção de pertença a um estado de bem-estar e de classicismo². Não é, portanto, de estranhar, que se dê nesta época um significado especial à comparação entre poesia e pintura. Ao ler o poema horaciano, um tratado poético sobre teoria poética, podemos ver que começa desde logo com uma longa e abrupta comparação entre a hipotética obra de um pintor desajuizado³ e um poema igualmente caótico. Nada havia, porém, de anormal nesta comparação inicial que permitia introduzir o tema através de um tópico recorrente desde o século VI a. C. Mais interessante parece tentar descobrir o que se oculta por trás da sincrética formulação do verso 361. Em primeiro lugar, importa destacar a localização na estrutura do tratado. Segundo o tradicional esquema de Norden⁴ e outros de autores posteriores⁵, esta fórmula estaria incluída na parte onde Horácio se encontraria a falar do *artifex* — e, especificamente, do perfeito poeta — e já não da *ars*, pelo que, em certa medida, teríamos legitimidade para afirmar que, para além da comparação entre pintura e poesia, se estabelece também uma comparação entre o pintor e o poeta.

Mas é evidente que se trata de uma conclusão precipitada e propositadamente abusiva, que apenas servirá de ponto de partida para responder à questão que suscitámos no início: quais as implicações da comparação horaciana? E para responder a tal pergunta precisamos de ver o que o *símile* não implica.

² Cf. P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes* (Madrid 1992), trad. esp. de P. Diener Ojeda (= *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987) maxime 383-8.

³ Curiosamente, a *Ars poetica* acaba com o famoso retrato do poeta furioso.

⁴ E. Norden, “Die Komposition und Literaturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones”, *Hermes* 40 (1905) 481-528. O autor defendia a adequação do poema horaciano às ‘normas’ dos tratados isagógicos de época alexandrina e romana e por isso dava-lhe uma estrutura bipartida: *de arte poetica* (vv. 1-294) e *de poeta* (vv. 295-476).

⁵ Como Ch. Jensen, A. Rostagni e O. Immisch. Para um resumo das estruturas propostas por estes autores, vide G. Pavano, *Introduzione all’Arte Poetica di Orazio* (Palermo 1944) 5-39 e C. O. Brink, *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles* (Cambridge 1963) 3-40.

1. Em primeiro lugar, é preciso salientar e lembrar o que à primeira vista pode parecer óbvio, mas que não tem sido tratado como tal: a comparação horaciana é estabelecida entre as “artes”, mas não entre os “artífices”. E isto pode constatar-se, se atendermos aos seguintes factos:

1.1. Um dos melhores críticos da *Ars poetica*, C. O. Brink, propôs uma divisão fundamentada em critérios internos, e não externos como as anteriores, que supunha uma introdução acerca da unidade da obra (vv. 1-41) e um corpo central com três secções: a primeira sobre *facundia* e *ordo* (vv. 42-118), a segunda sobre a matéria, exemplificada nos géneros que admitem argumento (vv. 119-294), e a terceira centrada em questões gerais de crítica poética (vv. 295-476)⁶. Segundo esta divisão, nenhuma parte específica do poema horaciano trata o poeta (ou *artifex*) por oposição a outra parte em que se fala da obra ou da actividade poética⁷, pelo que não se pode determinar *a priori* que a comparação seja extensível a este por causa da localização na obra.

Por outro lado, a própria consideração de que Horácio pretendia tratar de uma *ars* relativa à criação poética e, por conseguinte, que imaginava o poeta como um *artifex*, pode ser posta em dúvida a partir do estudo realizado por Frischer⁸. A muitos estudiosos, há muito tempo, incomodava a aparente rigidez das dicotomias horacianas estabelecidas a partir do seu texto desde o Renascimento (*res/uerba; prodesse/delectare; ingenium/ars*). Este último par apresentava-se particularmente difícil de justificar, e isso apesar do aparente eclectismo horaciano e da sua solução final de unir indissolivelmente os dois conceitos para a formação do bom

⁶ C. O. Brink, *Prolegomena...*, 3-14.

⁷ Desde Norden, as tentativas de procurar uma ordem coerente no poema horaciano têm sido inúmeras, mas as variações, quanto ao lugar em que se devem estipular as divisões, sempre foram mínimas. As discordâncias deram-se na questão de abstrair um tema unitário que Horácio estivesse a tratar em cada secção. O esquema isagógico apresentado por Norden e completado por Jensen baseava-se na tripartição *ποίημα, ποιήσις, ποιητής*, e embora tenha recebido muitas críticas também foi defendido por muitos investigadores. Para um resumo das alternativas propostas ao esquema de Norden, vide F. Sbordone, «La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti», *ANRW* 2.31.3 (1981) 1866-920, maxime 1886-902.

⁸ B. Frischer, *Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's Ars Poetica* [Atlanta (Georgia) 1991].

poeta. Na verdade, o Venusino salienta consciente ou inconscientemente o papel da *ars* relativamente ao do *ingenium*. Como aceitar esta situação de um poeta tão claramente talentoso? É a poesia basicamente uma técnica capaz de ser ensinada e apreendida, como qualquer outro labor artesanal? A explicação era procurada muitas vezes no contexto histórico. Isto é, numa situação em que o que predominava era essa caterva de pseudo-poetas furiosos que, sem nenhuma disciplina, se lançavam a escrever poemas guiados apenas pelo que chamavam inspiração, era normal prestar uma atenção maior à falta de arte do que à falta de talento. Por outro lado, argumenta-se, poucos preceitos se podem dar para corrigir a ausência de talento. Uma explicação diferente é a de Frischer, que conclui, com raciocínios impecáveis, que a *Ars poetica* não é senão uma obra escrita em tom paródico, onde o sujeito poético não é o próprio Horácio, mas antes um crítico passado de moda e sem talento que ignora os segredos da composição poética e se guia por regras rígidas, algumas absurdas, outras óbvias⁹. Se isto é assim, é provável que o Venusino fosse, na verdade, contrário à opinião de que a poesia possa ser equiparada a outras profissões técnicas e, portanto, redutível às normas de um tratado isagógico. O título verdadeiro, *Ars poetica*, não seria mais do que o início da ironia prolongada por todo o tratado.

1.2. Sem ter de chegar à arriscada e polémica hipótese da natureza paródica da obra horaciana, outras pistas nos fazem duvidar da possibilidade de transferir a equiparação a pintores e poetas. As comparações entre o poeta e outras diversas ocupações são frequentíssimas no poema. Especificamente são estabelecidas com o pintor duas comparações já no início do poema (vv. 9-10 e 19-20); com o oleiro logo a seguir (vv. 21-2), tal como com o escultor (vv. 32-5); as três entrariam no que poderíamos chamar artes visuais. Nas artes musicais, podemos ver duas comparações

⁹ A argumentação de Frischer começa por questionar a data de composição tradicionalmente aceite, para situar a obra nos anos 20 do século I a. C., antes da publicação das *Odes*. Isto leva a uma alteração dos destinatários (*Pisones*) identificados normalmente pelos estudiosos. A partir daí, determinadas pistas no texto levam a pensar que Horácio não está a falar a sério e que o sujeito poético não coincide com o autor. Retomaremos mais à frente algumas deduções de Frischer.

com o citaredo (vv. 347-8 e 355-6) e uma com o flautista ou *tibicen* (vv. 414-5). No âmbito dos profissionais da palavra, encontramos igualmente comparações com o copista ou *scriptor* (vv. 354-5), com o advogado ou *consultus iuris* (vv. 369-72) e com o pregoeiro (vv. 419-21). Nas actividades bélico-desportivas podemos descobrir comparações com o arqueiro (v. 150), com jogadores de diversos desportos (vv. 379-81) e com o praticante de atletismo (vv. 412-4). Ora, em nenhuma destas treze comparações faz o Venusino alusões ao tipo de actividade (manual, intelectual...), à consideração social do *artifex* ou à natureza da técnica (criativa, imitativa, transformadora...). De facto, o único parâmetro que permite o confronto é o conhecimento ou desconhecimento da própria arte. Em todos os casos, excepto em dois, aparecem comparações entre o poeta que desconhece a arte poética e outro suposto *artifex* que também não domina a técnica específica da sua ocupação. Nos cotejos com o atleta e o flautista é exactamente o contrário: o bom poeta é aquele que praticou longa e arduamente a arte poética, como praticaram as suas artes o bom atleta e o bom flautista. De resto, o tópico da comparação entre o poeta e outros profissionais segundo este factor de conhecimento/ignorância da técnica é fácil de encontrar noutros autores latinos¹⁰.

A meu ver, apenas três dos numerosíssimos símiles do tratado horaciano tratam da natureza da obra poética (ποίημα), em lugar do poeta (ποιητής). O último é o cotejo com as artes culinárias, especificamente com as iguarias que se utilizam no acompanhamento mas que não são necessárias. Aqui, claro está, surge o tema da inutilidade da poesia, uma característica que vai exigir o maior grau de perfeição da obra poética. Os outros dois são precisamente a comparação inicial, que tratarei mais à frente, e o tópico *ut pictura poesis*, pois logo a seguir o poeta fala das maneiras de compor e apreciar a pintura, técnicas aplicáveis (podemos

¹⁰ Um exemplo conspícuo é Ovídio, *Tristia* 1.11.21-2: *ipse gubernator tollens ad sidera palmas / exposcit uotis, inmemor artis, opem*. Segundo a inteligente leitura de B. R. Nagle [*The Poetics of Exile: Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid* (Bruxelles 1980) 147], o poeta implica tendenciosamente, tendo em conta que continua a escrever, que, contrariamente ao piloto, ele ainda era *memor artis*.

supor, pois Horácio não o esclarece) também à poesia. Diversos factos, pois, levam-nos a pensar que Horácio não trata do poeta nesta comparação: 1. o texto a seguir fala apenas de tipos de pintura e da sua apreciação; 2. quando o Venusino estabelece comparações entre artífices apenas visa a questão do domínio/falta de domínio da arte própria; 3. e, por último, a palavra *poesis* aparece aqui pela primeira e única vez não só na *Ars poetica* como em toda a poesia horaciana¹¹.

1.3. A separação entre obra e produtor não é tão teórica e arbitrária quanto se poderia pensar. No âmbito da pintura, por exemplo, dava-se uma curiosa valorização da obra pictórica face a escassa consideração social do pintor. Apesar de alguns casos raros de aristocratas pintores, como Metrodoro¹², ou de famílias ilustres com *Pictor* como *cognomen*¹³, a condição social do pintor devia ser baixa, a julgar pelos nomes das inscrições¹⁴. Pelo contrário, o apreço que o público sentia pela pintura e o valor que se lhe dava parecem ser factos incontestáveis. As razões desta dissociação são variadas e em princípio irredutíveis a uma explicação simples.

Em primeiro lugar, é preciso ter em conta que a diferenciação taxativa entre original e cópia, entre criação e recriação, é uma consequência da estética contemporânea sobre a originalidade da obra de arte, mas que não pode ser aplicada sem matizes à realidade da Roma antiga. De facto, a concepção antiga da pintura devia ser, na maior parte dos casos, intermédia entre as nossas duas concepções, isto é, basear-se-ia numa recriação pessoal a partir da junção de protótipos simples de base

¹¹ Deve notar-se que, embora o autor utilize os termos normalmente usados para designar a actividade (ποίησις), a continuação do texto leva a supor que se está a referir ao produto (ποίημα).

¹² Cf. Plínio-o-Antigo, *Naturalis Historia*, 35.135: *ubi eodem tempore erat Metrodorus, pictor idemque philosophus, in utraque scientia magnae auctoritatis*.

¹³ Caso de Fábio Píctor, cujo *cognomen* familiar está relacionado com a actividade, como conta Plínio em *Nat. Hist.* 35.19.

¹⁴ Cf. A. Giuliano, "Iscrizione romane di pittori": *Archeologia Classica* 5 (1953) 263-70.

tomados quer de livros de modelos quer de pinturas já existentes¹⁵. A esta dedução conduzem duas constatações: os recursos recorrentes ao nível dos detalhes e a falta de coincidência total entre as imagens no material arqueológico. Isto invalida a nossa distinção entre um artista que concebe uma ideia original e que é, portanto, digno de mérito, e um imitador que reproduz fielmente modelos preexistentes que não é mais apreciado do que um vulgar reproduzidor ou até falsificador. Para os gregos e para os romanos o mais frequente era um ponto intermédio, razão pela qual se tem escrito tanta bibliografia sobre a existência ou não, na Antiguidade, da distinção entre artista e artesão¹⁶.

Regra geral, os estudiosos acham que este artista/artesão da antiguidade era socialmente pouco considerado¹⁷. Entre muitos outros motivos, podemos apresentar as palavras de Cícero (*opifíesque omnes in sordida arte uersantur; nec enim quicquam ingenuum habere potest officina*¹⁸) ou a opinião de Séneca, que dedica a 90ª epístola a Lucílio a desmontar a ideia de Posidónio de que a sabedoria ou filosofia tinha sido inventora das artes úteis à vida; opondo-se a esta perspectiva, o Cordovês despreza toda a actividade artesanal assim como qualquer outra manual.

Que não havia orgulho na criação de uma obra que hoje chamaríamos artística, como uma escultura, parece provado pelo facto de as assinaturas não serem muito frequentes e de aparecerem em locais marginais, quase escondidos até, da peça. Por outro lado, acontece que por vezes as estátuas eram assinadas com o nome da oficina, e não do

¹⁵ É a opinião de C. Guiral Pelegrín e A. Mostalac Carrillo, “*Pictores et albarii* en el mundo romano”: A. Velázquez Jiménez–J. L. de la Barrera Antón, *Artistas y artesanos en la Antigüedad clásica* (Mérida 1994) 137-58, maxime 152.

¹⁶ Cf. F. Coarelli (ed.), *Artisti e artigiani in Grecia: guida storica e critica*. A cura di... (Roma-Bari 1980) e J. M. Blázquez Martínez, “La situación de los artistas y artesanos en Grecia y Roma”: A. Velázquez Jiménez–J. L. de la Barrera Antón, op. cit., 9-28.

¹⁷ As vozes discordantes, que se apoiam nos mesmos dados literários e arqueológicos, admitem no fundo uma distinção na mentalidade clássica entre artista e artesão, ainda que esta diferenciação não encontre eco na linguagem. Por várias razões que exporei mais à frente, estes argumentos parecem-me válidos.

¹⁸ *Off.* 1. 150.

escultor¹⁹, o que implica pouco interesse pela reivindicação da autoria. E, se é certo que o prestígio do artesão subiu na época de Augusto²⁰, especialmente entre aqueles que trabalhavam com imagens ou quaisquer objectos susceptíveis de serem utilizados como símbolos, também é certo que não há argumentos sólidos que permitam afirmar que na Grécia se pagava a criatividade melhor do que a cópia²¹, e a situação não devia ser muito diferente em Roma. No entanto, por toda a literatura grega e latina encontramos textos que louvam de uma maneira sincera as obras de arte que mais impressionam a alma humana, como as esculturas, as pinturas e os poemas.

Esta aparente contradição apoia a ideia de uma mentalidade greco-romana em que o produto, que pode ser amplamente valorizado, se encontra desvinculado do produtor, que geralmente é desprezado. As palavras de Plutarco corroboram esta ideia: «O exercício duma profissão objectiva revela, da parte de quem se lhe dedica, a sua negligência por mais nobres ocupações; as diligências que fez para se aplicar a coisas fúteis depõem contra ele. Não há nenhum rapaz bem nascido que, depois de ter visto em Pisa a estátua de Zeus ou a de Hera em Argos, quisesse ser Fídias ou Policleto; nem mesmo quereria ser Anacreonte, Filémon ou Arquíloco, pelo simples facto de se ter deleitado ao ler as suas poesias. Uma obra que nos agrada pelo seu encanto, não arrasta necessariamente a nossa estima pelo seu autor»²². Esta noção pode parecer estranha à nossa

¹⁹ E. Sánchez Moreno, A. M. Luján Díaz e W. Trillmich, “Observaciones en torno al escultor en la sociedad romana”: A. Velázquez Jiménez–J. L. de la Barrera Antón, op. cit., 73-100, maxime 94-7.

²⁰ Cf. A. Jiménez Martín, “El arquitecto en Roma”: A. Velázquez Jiménez–J. L. de la Barrera Antón, op. cit., 29-71, maxime 34, e P. Zanker, op. cit., passim.

²¹ É opinião de N. Himmelmann, “La remunerazione dell’attività artistica nelle iscrizioni edilizie d’età classica”: F. Coarelli, op. cit., 131-152.

²² Plutarco, *Per.* 2.1. Tradução de Lôbo Vilela, *Plutarco: Péricles*. Trad. e notas de... (Lisboa 1938) p. 9. Alterei *Júpiter* e *Filémon* no original por *Zeus* e *Filémon* para actualizar a tradução e aproximá-la mais ao texto grego: Ἡ δ’ αὐτουργία τῶν ταπεινῶν τῆς εἰς τὰ καλὰ ῥαθυμίας μάρτυρα τὸν ἐν τοῖς ἀχρήστοις πόνον παρέχεται καθ’ αὐτῆς, καὶ οὐδεὶς εὐφυῆς νέος ἢ τὸν ἐν Πίσῃ θεασάμενος Δία γενέσθαι Φειδίας ἐπεθύμησεν, ἢ τὴν Ἥραν τὴν ἐν Ἄργει Πολύκλειτος, οὐδ’ Ἀνακρέων ἢ Φιλῆμων ἢ Ἀρχίλοχος ἡσθεὶς αὐτῶν τοῖς ποιήμασιν. οὐ γὰρ ἀναγκαῖον εἰ τέρπει τὸ ἔργον ὡς χαρίεν, ἄξιον σπουδῆς εἶναι τὸν εἰργασμένον.

concepção moderna de produtor e produto, mas transparece claramente deste e doutros textos antigos²³. As valorizações de alguns artífices, como Fídias ou Zêuxis, dão-se a partir de uma transferência de valor do objecto para o criador, que tem por base principalmente dois motivos: a distinção que ocasionalmente se estabelece entre ideia criativa e realização material e a oposição utilidade/falta de utilidade²⁴. Isto é, um objecto valioso e apreciado pode elevar a categoria do seu artífice se se dão estas duas circunstâncias: que o apreciador consiga diferenciar a parte imaginativa da puramente manual e que o objecto não possua uma aplicação imediata para a vida prática. Pintura e poesia cumprem este último requisito, que o próprio Horácio destaca mesmo a seguir à sua famosa comparação, negando assim a possibilidade de se ser medíocre numa arte de cujo produto se pode prescindir sem alterar em nada a nossa vida. Isto significa que pintores e poetas podem ser valorizados pelo autor da comparação (o sujeito poético que fala na *Ars poetica*), mas não implica, como acabamos de ver, uma identificação das obras com os artífices.

1.4. Isto traz-nos de volta à comparação inicial da *Ars poetica*. O ‘falante’ está inequivocamente a referir-se à concepção quer do quadro quer do livro, e não à sua execução material, pelo que podemos dizer que estabelece uma distinção entre a ideia criativa e a execução, sobre a qual nada diz²⁵. E, como vimos, mais à frente (vv. 366-78), depois da formulação do conhecido *ut pictura poesis*, demonstra saber bem o carácter “inútil” destas actividades. Por estes motivos, a valorização pode estender-se aos artífices, como de facto faz o autor nos versos 9-10, na réplica fictícia à sua argumentação: «*pictoribus atque poetis / quidlibet audiendi semper fuit aequa potestas*». No entanto, não se nos escapa que a avaliação negativa é uma subversão dos valores que permitem estender o apreço dos produtos aos criadores, porquanto se aplicam a obras no

²³ Cf. Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla* (Barcelona 1999) 87-8, onde a autora, para além do fragmento de Plutarco, apresenta uma passagem de Lactâncio em que cita uma obra perdida de Séneca.

²⁴ *Ibid.*, 89.

²⁵ Com efeito, não se critica o pintor por um trabalho material mal realizado, por falta de perícia, etc., mas por uma ideia aberrante, por uma criação monstruosa.

extremo do ridículo. Considerada assim, como uma destruição do modo normal de apreciar a obra de arte e o artífice, ganharia maior força a teoria de Frischer, segundo a qual esta comparação inicial servia para alertar o leitor de que a personagem que falava não era o próprio Horácio, mas antes um crítico obsoleto e pedante que criticava como se fossem aberrações impossíveis de encontrar, e quase que de imaginar, umas pinturas que eram absolutamente correntes na época, como demonstram os factos arqueológicos²⁶.

Em resumo, não há nada na *Ars poetica* que nos permita pensar que a comparação entre poesia e pintura, explicitamente formulada no verso 361, possa estender-se aos criadores ou produtores da obra.

2. Uma segunda questão que é preciso destacar igualmente é a de que a comparação apenas se estabelece entre a poesia e a pintura, excluindo-se quaisquer outras artes visuais. Vários motivos justificam a escolha de Horácio.

2.1. Em primeiro lugar, e como é óbvio, o poeta tinha atrás de si o peso da herança de uma tradição secular que vinha de Simónides e que tinha em Platão um conspícuo representante. A comparação simonídea não parece, quando bem analisada, fruto de um consciente ou inspirado cotejo entre as técnicas ou os resultados das duas práticas, mas antes de uma quase necessidade de justificar a sua peculiar actividade poética. Os comentadores têm insistido num aspecto essencial da poesia de Simónides, o mercantilismo, que normalmente é focado de um ponto de vista negativo. E será preciso reconhecer que o facto de este autor cobrar pelos seus poemas deve ter chocado os gregos, habituados a uma cultura de aedos onde um poema não tinha propriamente autor mas era inspirado pelos deuses (e como cobrar por um presente dos deuses?). O mesmo aconteceria posteriormente, quando os sofistas cobraram pelos seus discursos ou pelos seus ensinamentos. Mas a palavra, fixada num suporte através da escrita, transformara-se num objecto separado do autor e podia

²⁶ Frischer, op. cit., 68-85.

servir de mercadoria²⁷; por isso o poeta ficava artesão e a sua actividade uma arte (**τεχνή**), com tudo o que isso traz de positivo e de negativo: o poema deixava de ser inspiração divina, podendo ser cobrado como actividade humana. A comparação da poesia com uma actividade artesanal era, pois, para Simónides, necessária para justificar o novo *status* da poesia. A escolha da pintura pode ser esclarecedora de muitas maneiras de pensar, e pode ser interpretada sob muitos pontos de vista, mas o que desde logo se percebe como mais evidente é que a analogia estava facilitada pelo facto de, em grego, se utilizar a mesma palavra para designar as duas actividades, γράφειν, razão pela qual não se pode dizer que a comparação simonídea faça a poesia visual, porque esta já o era desde o momento em que se escreveu, como o léxico demonstra.

A partir de Simónides a equiparação entre as duas artes foi assumida como evidente, apesar de não terem ficado esclarecidas as bases sobre as que assentava a comparação. De facto, nenhuma definição explícita permitia saber se as duas actividades encontravam um paralelo nas técnicas específicas, no produto final, etc. Foi Platão o primeiro a dar conta dos fundamentos que permitiam a contraposição, no décimo livro da *República*. Aqui o filósofo estabelece três níveis em que podem assentar os pontos de contacto existentes entre pintura e poesia: o ontológico, o gnoseológico e o psicológico, isto é, o nível da essência própria da actividade, que é a imitação (*mimesis*), o nível dos conhecimentos do artífice, que não existem em relação à fabricação nem ao uso do que está a representar, mas apenas em relação à sua aparência, e o nível dos efeitos produzidos no espectador, que são nocivos em ambos os casos²⁸. Sem querermos entrar demasiado na análise do raciocínio platónico, está claro que o segundo nível, o gnoseológico, se fundamenta num argumento errado, pois em lugar de se centrar no conhecimento de pintores e poetas das próprias técnicas de reprodução de aparências e imagens, que é no fundo o objectivo das suas artes, foca a ignorância destes na construção e utilização dos objectos em si. Claro está, o ‘erro’ de Platão é

²⁷ N. Galí, op. cit., 146-53.

²⁸ Ibid., 285-6.

fulcral para centrar a sua crítica num preconceito que considera nefasto: a consideração dos poetas como sábios e dos poemas como fonte de conhecimento real do mundo, nem que seja o das aparências. O que é curioso é que, para conseguir atacar esta utilização imprópria da poesia como fonte de educação moral, não acusa os exegetas dos poemas, que atribuem aos poetas conhecimentos que estes não têm nem pretendem ter, mas os próprios poetas como ignorantes. E para poder chegar a esta conclusão começa pelos pintores, em cuja produção, por operar com Ideias mais “palpáveis” como Mesa, Cama, em lugar de Bem, Virtude, Justiça, podia assentar melhor as bases da sua crítica²⁹. A partir daqui percebe-se o terceiro nível, o psicológico, sobre os efeitos perniciosos destas duas artes, e a consequente expulsão do Estado ideal. Mas, seja congruente ou não o raciocínio platónico, o que é certo é que, pela primeira vez, um autor estabelece os fundamentos que permitem comparar as duas actividades que tinham sido ligadas por Simónides. Com isto, a tradição do cotejo entre as duas foi consolidada. Horácio tinha, portanto, na herança cultural uma razão muito forte para assumir a equiparação entre pintura e poesia.

2.2. Apesar disso, existiam outras razões para Horácio escolher a pintura de entre as diversas actividades ‘artísticas’? Ou será que a comparação horaciana é extensível às outras artes, sempre que tenham uma componente visual? Aqui teremos de diferenciar a pintura e a escultura da arquitectura e da olaria, ou de outras artes semelhantes, em função de um argumento importante: a utilidade. Que a contraposição utilidade/falta de utilidade é uma consideração essencial em Horácio para os possíveis cotejos da poesia com outras actividades é um facto fácil de comprovar no texto da *Ars poetica*, porquanto muito próximo da famosa fórmula *ut pictura poesis* encontramos uma comparação da poesia com os condimentos não indispensáveis para um bom guisado (vv. 374-8). A argumentação do Venusino é inabalável: em tudo aquilo de que se pode

²⁹ Deve ser por esta razão que Platão inclui nesta secção da sua obra uma questão tão controversa, e que tantas tentativas de explicação mereceu, como é a existência de Ideias de coisas manufacturadas pelo homem.

prescindir não é admitida a mediocridade, pois melhor do que esta é a ausência absoluta. Assim, ficam claramente fora da comparação todas aquelas artes cujo produto final tenha alguma utilidade prática para além do puramente estético.

2.3. A questão que se apresenta, então, é se é legítimo incluir a escultura³⁰ na comparação horaciana. Isto é, se, dado que a escolha da poesia vinha imposta pela tradição, podemos ou não concluir que o Venusino pretendia abarcar todas as artes visuais na equiparação com a pintura. Com efeito, a escultura tem pontos de contacto evidentes com a pintura, mas distancia-se desta na consideração do produto final e do trabalho, de uma maneira que poderíamos qualificar de contraditória³¹. Assim, em relação ao produto, a escultura é mais valorizada atendendo à carestia dos materiais; e, de facto, dentro da profissão de escultor, os que gozavam de maior consideração eram aqueles que utilizavam materiais mais valiosos³². Mas, por outro lado, existe uma tendência para considerar socialmente o artesão numa escala de valores inversamente proporcional ao esforço físico despendido na sua tarefa. Sob esta óptica, o escultor encontra-se numa posição social mais baixa que o pintor porque a sua actividade exige um labor manual mais penoso.

Mas a diferença que se nos afigura como a mais importante, e que permite a exclusão da escultura da comparação horaciana, tem a ver com a técnica do engano. A ilusão de fazer acreditar em coisas que não existem é uma característica partilhada pela pintura e pela poesia, mas que acaba por se apresentar como muito mais dificilmente detectável na escultura, que não há-de realizar esse *tour de force* da primeira, que

³⁰ Propositadamente deixamos de lado a arte tesselária por a considerarmos passível de ser incluída na pintura. Duas razões levam-nos a pensar assim: em primeiro lugar, o efeito final não se distancia muito do conseguido por esta; em segundo, a arqueologia parece demonstrar que era habitual pintar primeiro um esboço onde encaixar posteriormente os mosaicos (cf. J. Lancha, "Les mosaïstes dans la partie occidentale de l'Empire Romain": A. Velázquez Jiménez-J. L. de la Barrera Antón, op. cit., 119-36, maxime 129-30).

³¹ Mas que não é se atendermos à diferenciação entre produtor e produto (cf. notas 22 e 23).

³² E. Sánchez Moreno, A. M. Luján Díaz e W. Trillmich, op. cit., 89.

consiste em mostrar uma imagem bidimensional com o aspecto de tridimensional, e de facto os gregos admiravam essa técnica da ἀπᾶτη na pintura, mas não na escultura. Aplicada a esta última, não faria sentido, por exemplo, a história anedótica que Plínio conta de Zêuxis e Parrásio³³, pois o engano através de uma forma tridimensional não é meritória. Horácio tem presente esta característica quando desenvolve a sua famosa comparação, ao dizer *ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*³⁴ Com efeito, este fragmento tem sido entendido por parte de alguns estudiosos como fazendo referência às duas técnicas clássicas da pintura: a de Polignoto, linear mas de traços perfeitos, e a de Zêuxis, em perspectiva e capaz de produzir o efeito da profundidade³⁵. Teremos, assim, de considerar que o Venusino inclui, na comparação do verso 361 que estamos a estudar, apenas a pintura³⁶ e mais nenhuma arte decorativa, seja esta arquitectura, olaria ou escultura.

3. O terceiro aspecto a que devemos atender é se a comparação horaciana pode ser estendida a outras “artes da palavra”. Dito de outra maneira, se, para além da poesia, o discurso retórico é também passível de ser comparado à pintura. Em princípio, nada devia obstar a este

³³ *Nat. Hist.*, 35.65: *descendisse his in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uuas pictas tanto successu, ut in scaenam aues aduolarent, ipse detulisse linteum pictum ita ueritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenio pudore, quoniam ipse uolucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem.*

³⁴ Vv. 361-5. Faz notar Frischer que o símile é desajeitado, porque nada diz da poesia, mas apenas da pintura. Por faltar a oração-de-sic (segundo termo da comparação), é-nos impossível averiguar de que maneira a poesia se assemelha à pintura (op. cit., 73). Na opinião deste autor, como avançámos anteriormente (nota 9), Horácio está a fazer falar uma personagem pedante cujas ideias estavam totalmente fora da moda literária da sua época.

³⁵ Cf. J. D. Meerwaldt, “Adnotationes in *Epistulam ad Pisones* ad picturam praesertim collatam pertinentes”: *Mnemosyne* 4 (1936-7) 151-63.

³⁶ E, eventualmente, a arte tesselária (cf. nota 30).

alargamento da equiparação se consideramos que já Aristóteles tinha comparado o estilo do discurso deliberativo com a pintura cénica, por terem os dois uma perspectiva mais afastada, sendo supérfluos os pormenores: ἡ μὲν οὖν δημηγορικὴ λέξις καὶ παντελῶς ἕοικεν τῇ σκιαγραφίᾳ: ὅσῳ γὰρ ἂν πλείων ᾖ ὁ ὄχλος, πορρώτερον ἢ θέα, διὸ τὰ ἀκριβῆ περιέργα καὶ χεῖρω φαίνεται ἐν ἀμφοτέροις³⁷. Mas, apesar do peso das palavras do Estagirita, várias razões impedem esta inclusão da retórica. Basicamente, podemos utilizar os mesmos dois argumentos de que nos servimos para negar que outras artes visuais pudessem acompanhar a poesia no sentido profundo do famoso tópico horaciano: a utilidade e o engano; duas questões que, como vimos, o Venusino tinha muito em consideração quando escreveu o seu texto, dado que são abordadas logo a seguir à comparação *ut pictura poesis*.

No que diz respeito à utilidade, é clara a oposição entre retórica e poética. Não merece a pena apresentar exemplos sobre esta oposição, totalmente nítida na consciência dos latinos apesar das palavras em defesa da utilidade da poesia que encontramos por exemplo no *Pro Archia* de Cícero³⁸ e apesar do *aut prodesse uolunt aut delectare poetae* horaciano³⁹. Interessa mais ter em atenção que no seguimento do célebre cotejo, Horácio opõe uma actividade onde é permitida a mediocridade à poesia, onde tal mediocridade não é permitida, como nos condimentos acessórios de um guisado. Trata-se da actividade desenvolvida por juristas e oradores: *certis medium et tolerabile rebus / recte concedi: consultus iuris et actor / causarum mediocris abest uirtute disertis / Messallae nec scit quantum Cascellius Aulus, / sed tamen in pretio est: mediocribus esse poetis / non homines, non di, non concessere columnae* (vv. 368-73).

Quanto ao engano, é evidente que se trata de uma finalidade perseguida também pela oratória, mas de uma maneira essencialmente diferente da da pintura e poesia. Nestas últimas o engano conta com o

³⁷ *Rhet.*, 3.12 (=1414a 8-11, na edição de I. Bekker).

³⁸ 12-17, embora a defesa do serviço público da poesia se apresente dependente, em certa medida, da oratória.

³⁹ *Ars poetica*, 333.

consentimento do espectador, que deseja ser enganado, admirando com grande prazer o quadro ou o poema que o levem a acreditar no embuste e, tal como as aves de Zêuxis, a picar as uvas pintadas na tela. Na oratória o engano não passa de uma fraude que aldraba o espectador e que apenas tem razão de ser entre os advogados que, seguindo o espírito sofisticado, visam vencer a qualquer custo e esquecem a verdade platónica ou a justa opinião isocrática.

É certo que estudos recentes tentam demonstrar que, no Renascimento, a pintura tinha uma forte componente retórica e que era mesmo tacitamente equiparada a esta⁴⁰. Devemos até admitir que a teoria pictórica renascentista estava imbuída claramente da teoria retórica⁴¹, não significando isto que o vínculo entre pintura e arte oratória tivesse sido estabelecido à margem da poética. É preciso por isso ter em atenção que todos os tratados teóricos sofreram durante o Renascimento um importante influxo de uma arte cujos alicerces, devido a uma tradição secular, estavam muito melhor assentes que os das outras. É por este motivo que os tratados poéticos renascentistas revelam, de uma maneira muito clara, um carácter marcadamente retórico⁴². Como acontece com todas as artes em geral, e talvez através da poética em particular, a teoria pictórica fica impregnada da estruturação e da terminologia retóricas, mas neste facto não se deve ver uma aproximação entre duas actividades que se afastam nos objectivos e nas metodologias.

4. Havendo já determinado que o tópico horaciano *ut pictura poesis* não pode ser estendido aos artífices, nem a outras artes decorativas, nem ainda a outras artes da palavra, apenas fica por resolver uma última questão. É esta comparação bidireccional ou apenas de um sentido único? Dito de outra maneira, é possível afirmar *ut poesis pictura*?

⁴⁰ Cf. O. Bonfait (ed.), *Peinture et rhétorique* (Paris 1994).

⁴¹ Cf. M. Barasch, “Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance”: O. Bonfait (ed.), op. cit., 21-42, maxime 21.

⁴² Cf. C. de Miguel Mora, “La doctrina métrica en el *De poeta* de Minturno”: J. Luque Moreno y P. Díaz Díaz (eds.), *Estudios de métrica latina* (Granada 1999) 617-632.

Também desta vez teremos de restringir até ao máximo o âmbito do alcance da comparação. A direcção do confronto é única e a parte privilegiada é a poesia. Diversas razões nos induzem a chegar a esta conclusão.

Em primeiro lugar, a tradição da comparação chega até a Horácio através de literatos, e não através de pintores. Por isso, ainda que aparentemente a poesia, de natureza oral, passe ao nível visual da pintura desde a primeira formulação simonídea⁴³, esta nunca perdeu o seu carácter de oralidade, perfeitamente marcado nas palavras que Plutarco atribui ao poeta de Ceos: “Simónides chamou à pintura poesia silenciosa e à poesia pintura falante”⁴⁴. Um pintor talvez tivesse chamado à pintura poesia visível e à poesia pintura invisível ou cega, como, justamente indignado com a parcialidade do tópico, faria mais tarde Leonardo da Vinci.

Por outro lado, se atendermos a esse carácter conscientemente enganador que, como dizíamos, permite diferenciar a pintura da escultura e a poesia da oratória, é necessário admitir que isto não se verifica da mesma maneira nas duas actividades. Na história de Plínio sobre Zêuxis e Parrásio⁴⁵ vemos que o *summum* da arte do engano na prática pictórica consiste em iludir os mais inteligentes, mas até animais desprovidos de razão como as aves são burlados se a sensação de profundidade e se a técnica do engano tridimensional forem suficientemente boa. Na poesia, pelo contrário, *apenas* os mais inteligentes são enganados, aqueles que são capazes de se deixar submergir na fantasia poética criada pelo fingidor que é o poeta. Estas ideias já vinham de Simónides e Górgias, como testemunha Plutarco: “Pois o seu carácter enganador [da poesia] não atinge os totalmente néscios nem os desajuizados. É por isso que Simónides, a um que lhe perguntava ‘por que são os Tessálios os únicos a quem tu não enganas?’, respondeu: ‘porque são demasiado estúpidos para serem por mim enganados’. E Górgias chamou à tragédia um engano

⁴³ Cf. N. Galí, op. cit., 162: “...para poder equiparar poesía y pintura como dos prácticas asimilables, Simónides ha de haber concebido la palabra como algo visible, como una imagen sobre un plano”.

⁴⁴ *De glor. Athen.*, 346f: Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.

⁴⁵ Cf. nota 33.

onde o que engana é mais decente do que o que não engana e o enganado mais sábio do que o que não é enganado”⁴⁶.

Para comprovar que o engano na poesia é elevado a um nível muito superior ao da pintura só temos de fixar a nossa atenção na comparação estabelecida por Platão, um autor para quem precisamente é esse o principal dano das duas actividades: pretender mostrar aparências ou pior, as próprias Ideias, quando na verdade apenas apresentam imagens das aparências. O confronto que o filósofo faz das duas práticas é irregular e inexacto, ou pelos menos profundamente assimétrico, misturando forma com conteúdo e crítica ontológica com crítica gnoseológica⁴⁷, porque na verdade o objectivo último platónico era criticar a poesia através da pintura, e não o contrário, rebaixando a primeira ao nível da segunda, pura técnica decorativa desprovida de poder paidêutico.

Horácio, tal como Platão, não equipara as duas artes no seu famoso tópico. Retomando as conclusões parciais a que chegámos no decurso do presente trabalho, podemos dizer que a comparação realizada pelo Venusino na sua fórmula *ut pictura poesis*, tornada universal para designar o tópico, é altamente restritiva. Nada nos diz da condição social dos artífices: nem eleva a categoria de um nem rebaixa a do outro, simplesmente porque o produtor fica de fora nesta avaliação do produto. Da mesma maneira, a comparação não é extensível a outras artes decorativas visuais nem a outras artes da palavra, e é unidireccional. Mas, ao contrário de Platão, o poeta não pretende rebaixar a actividade poética. Assim, vimos que os pontos que permitem estabelecer a comparação são basicamente dois, insinuados de maneira implícita pelo poeta: a técnica

⁴⁶ *De aud. poet.*, 15.3-4: οὐ γὰρ ἄπτεται τὸ ἀπατηλὸν αὐτῆς ἀβελτέρων κοιδοῖ καὶ ἀνοήτων. διὸ καὶ Σιμωνίδης μὲν ἀπεκρίνατο πρὸς τὸν εἰπόντα “τί δὴ μόνους οὐκ ἐξαπατᾷς Θετταλοῦς;” “ἀμαθέστεροι γὰρ εἰσιν ἢ ὡς ὑπ’ ἐμοῦ ἐξαπατᾶσθαι.” Γοργίας δὲ τὴν τραγωδίαν εἶπεν ἀπάτην, ἦν ὅ τ’ ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

⁴⁷ São as conclusões a que chega N. Galí, op. cit., 359-67.

do engano e a falta de utilidade, e esta última característica eleva a poesia acima de outras práticas, por não se admitir a mediocridade. Por outro lado, segundo o texto horaciano existem duas maneiras de “engano” admitidas na pintura, o que por sua vez cria dois tipos nesta arte: a que só deve ser contemplada uma vez e a que não teme o agudo exame do crítico. Ao contrário, apenas existe um tipo de boa poesia, a que pode ser examinada vezes sem conta⁴⁸.

⁴⁸ Claro está que esta interpretação não tem em consideração a tese de Frischer. Se admitirmos o postulado por este autor sobre o tom paródico da *Ars poetica*, teremos de concluir que o imperfeito paralelo entre as artes (falta o desenvolvimento do segundo termo da comparação) constitui uma pista para desconfiarmos da seriedade do cotejo.

* * * * *

Resumo: A comparação entre a poesia e a pintura ergue-se como um dos tópicos mais utilizados por literatos e investigadores de todos os tempos, que se servem, com muita frequência, da famosa formulação horaciana do v. 361 da *Ars poetica*. Porém, o emprego abusivo da expressão tem tido o efeito de atribuir à frase do Venusino umas significações que o autor, provavelmente, não pretendia dar. Neste trabalho propomo-nos avaliar a extensão conceptual da conhecida comparação e as limitações que lhe devemos impor.

Palavras-chave: Horácio, *Ars poetica*, poesia, pintura, poética.

Resumen: La comparación entre poesía y pintura se alza como uno de los tópicos más utilizados por literatos e investigadores de todos los tiempos, que emplean a menudo la famosa formulación horaciana del v. 361 de la *Ars poetica*. Sin embargo, el uso abusivo de la expresión ha tenido el efecto de atribuir a la frase del Venusino unas significaciones que probablemente no pretendía dar el autor. En este trabajo nos proponemos evaluar la extensión conceptual de la conocida comparación y las limitaciones que le debemos imponer.

Palabras clave: Horacio, *Ars poetica*, poesía, pintura, poética.

Résumé: La comparaison entre la peinture et la poésie apparaît comme un des topiques les plus utilisés par les écrivains et les chercheurs de tous les temps, qui se servent, fréquemment de la fameuse formule horatienne du v. 361 de l'*Ars poetica*. Toutefois, l'utilisation abusive de cette expression a eu pour effet d'attribuer certaines significations à la phrase de cet habitant de Venouse, sans que celui-ci en ait eu, sans doute, l'intention. Dans ce travail, nous nous proposons d'évaluer la dimension conceptuelle de la célèbre comparaison et les limites qui doivent lui être imposées.

Mots-clé: Horace, *Ars poética*, poésie, peinture, poétique.