

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Felipe SimasRabello

**Ut pictura poesis: um panoramas histórico das
relações entre poesia e pintura**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Gilberto Mendonça Teles

Volume I

Rio de Janeiro

Abril de 2014



Felipe Simas Rabello

**Ut pictura poesis: um panorama histórico das
relações entre poesia e pintura**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Gilberto Mendonça Teles

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Érico Nogueira

UNIFESP

Profa. Carlinda Fragale Pate Nunez

UERJ

Prof. Marcos Carvalho Lopes

UNIRIO

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 10 de abril de 2014

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Felipe Simas Rabello

Graduou-se em Letras, com habilitação para Licenciatura em língua inglesa pela Universidade Católica de Petrópolis, posteriormente obteve o título de Mestre em Literatura pela PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Rabello, Felipe Simas

Ut pictura poesis: um panorama histórico das relações entre poesia e pintura / Felipe Simas Rabello ; orientador: Gilberto Mendonça Teles. – 2014.

2 v., 353f. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Poesia. 3. Pintura. 4. Ekphrasis. 5. Ut pictura poesis. 6. Literatura. 7. Estética comparada. I. Teles, Gilberto Mendonça. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Agradeço a Deus.

A minha mãe e família.

A Gilberto Mendonça Teles, pela fundamental orientação e dedicação incansável.

À direção, aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, à CAPES, e à FAPERJ, que demonstraram confiança em meu trabalho ao conceder-me bolsas de estudo sem as quais a presente pesquisa não seria possível.

Aos membros da banca pela disponibilidade demonstrada.

A todos os amigos que colaboraram na elaboração desta tese.

Resumo

Rabello, Felipe Simas; Teles, Gilberto Mendonça. **Ut pictura poesis: um panorama histórico das relações entre poesia e pintura.** Rio de Janeiro, 2014. 353p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ut pictura poesis: um panorama histórico das relações entre pintura e poesia é uma análise crítica do percurso histórico das relações entre as denominadas artes gêmeas. A partir de premissas que se baseiam na permanência do topos ut pictura poesis e da ekphrasis como constantes na literatura ocidental, a investigação busca mapear historicamente os turning points das relações entre as duas artes, assim como organizá-los de um modo coerente e panorâmico que permita que as manifestações comparativas contemporâneas sejam analisadas à luz de seus antecedentes práticos e teóricos.

Palavras-chave

Poesia; pintura; ekphrasis; ut pictura poesis; literatura; estética comparada.

Abstract

Rabello, Felipe Simas; Teles, Gilberto Mendonça (Advisor). **Ut pictura poesis: a historic overview of the relationship between painting and poetry.** Rio de Janeiro, 2014. 353p. Doctoral Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ut pictura poesis: a historic overview of the relationship between painting and poetry is a critical analysis of the historical development of the relationships between the so-called twin arts. Assuming the topos ut pictura poesis and ekphrasis as constants in western literature, the research seeks to historically map the turning points in the relationship between the two arts, as well as organize it in a coherent and panoramic way that allows that contemporary comparative expressions to be analyzed with the theoretical help of its practical and theoretical antecedents.

Keywords

Poetry; painting; ekphrasis; ut pictura poesis; literature; comparative aesthetics.

Sumário

1. Introdução	24
1.1. O espírito da questão	13
1.2. Alguns esclarecimentos pontuais	16
1.3. A estruturação cronológica	20
2. O rapto das musas	28
2.1. A pintura que fala	36
2.2. Poesia, pintura e verdade	45
2.3. Ecos de uma comparação	62
3. O <i>locus classicus</i> da <i>ekphrasis</i>	71
3.1. A <i>ekphrasis</i> em seu nascimento	77
3.2. Os filóstratos e Calístrato	93
3.3. Variações da <i>ekphrasis</i> clássica	109
4. O outro lado da <i>ekphrasis</i>	119
4.1. Reimaginando o <i>locus classicus</i>	128
4.2. <i>Visible parlare</i>	144
4.3. Alguns destinos da <i>ekphrasis</i>	151
5. Ascensão e queda do <i>topos</i> renascentista	164
5.1. <i>Ut pictura poesis</i> ou <i>ut poesis pictura?</i>	171
5.2. O <i>De arte graphica</i>	181
5.3. O declínio do <i>topos</i>	190

6. Uma poética emblemática	194
6.1. Exotismo e esoterismo	199
6.2. Alciato e o gênero acidental	208
6.3. Os emblemas e suas estruturas.....	218
6.4. Enigmas alquímicos	226
6.5. Poemas e emblemas	236
7. Lessing ante os limites do <i>topos</i>	241
7.1. Em torno ao Laocoonte	245
7.2. Reconsiderando o escudo de Aquiles	253
7.3. Destinos de um argumento	261
8. Um novo e definitivo <i>Laokoon</i> ?	265
8.1. De <i>topos</i> a doutrina	269
8.2. Correspondências	276
8.3. Transposições artísticas	282
8.4. Rumo ao século XX	293
9. Paradoxos contemporâneos.....	297
9.1. Um <i>topos</i> ressurecto?	305
9.2. Delimitação e sobrevivência	320
9.3. Caminhos possíveis	326
10. Conclusão: itinerário e topologia	331
Referências bibliográficas	340

*Pietro Lombardo came not by usura
Duccio came not by usura nor
Pier della Francesca; Zuan Bellin' not by usura
nor was 'La Calunnia' painted.
Came not by usura Angelico; came not Ambrogio Praedis,
Came no church of cut stone signed: Adamo me fecit.
(Ezra Pound, Canto XLV)*

1.

Introdução

Antes de entrar na estruturação, propriamente dita, da tese, cremos ser de suma importância justificá-la de acordo com as propostas que orientam suas linhas de investigação dentro da situação atual da problemática envolvida. Essa justificativa contém em si o argumento central do trabalho, bem como sua razão de ser, ambos funcionando como resposta prática para a tese que o orienta. Se buscarmos, no entanto, uma razão anterior à formulação de nossa tese central, encontramos-na no fato de termos nos deparado com a inexistência de uma obra que validasse nossas intuições acerca da continuidade das relações entre pintura e poesia; intuições que se tornavam, a cada vez que nos deparávamos com análises que isolavam historicamente ou pontualmente as relações entre pintura e poesia, fortes a ponto de sugerir não apenas a certeza de uma linhagem sucessiva, mas também de demonstrar que a presença objetiva da comparação entre pintura e poesia na história das artes configurou-se a partir de expoentes claros e inter-relacionados.

Foi desse modo que vislumbramos a possibilidade de composição de um panorama histórico que não pecasse por omitir a substância das relações artísticas, mas, pelo contrário, atuasse como validação de uma hipótese. Todavia, essa impressão inicial jamais seria levada adiante se não fosse outra característica muito própria do desvelar histórico dessas relações comparativas: trata-se da existência de duas tradições distintas, mas muitas vezes complementares, que desde os primórdios investigáveis regem as relações entre pintura e poesia, a saber, a *ekphrasis*¹ e o *ut pictura poesis*. Ao unir, portanto, essas três constatações sob a ótica da possibilidade, ou seja a inexistência de um estudo como possibilidade de sua realização, a relação histórica como possibilidade de mapeamento e a dualidade da tradição como possibilidade de justificativa de uma hipótese histórica, formulamos a proposta deste trabalho, cuja tese que defende pode ser resumida da seguinte maneira: existe uma

¹ Utilizamos *ekphrasis* ao invés de *écfrase* ou *ekphrasis* por tratar-se da forma mais corrente em estudos nacionais e estrangeiros; o mesmo vale para o plural *ekphraseis*.

continuidade comparativa entre poesia e pintura na história da literatura ocidental definitivamente marcada por uma tradição prática (*ekphrasis*) e uma teórica (*ut pictura poesis*), cujo desenvolvimento durante os séculos se dá de forma muitas vezes complementar, e que surge, quando a contemplamos de forma panorâmica, sob a forma de cristalizações temporais como que definitivas porque bem delimitadas por natureza.

Sabemos que manifestações como essas são raras em qualquer objeto da historiografia, principalmente quando consideramos temas nos quais sua abrangência histórica se confunde com a da própria civilização a que pertence. Porém, a natureza do problema que enfrentamos revela-se bastante peculiar quando nos deparamos com a inevitável tensão histórica que envolve a demarcação de seus matizes universais e particulares. Nosso tema é, por natureza, universal, pois abarca praticamente os dois milênios e meio em que a comparação entre poesia e pintura é um lugar comum prático e teórico. Das diversas armadilhas que a generalização contém, uma delas é a tentação enciclopédica, paradoxalmente aliada e inimiga do rigor investigativo. Ela nos diz para coletar dados, catalogá-los, organizá-los e nutre certo desprezo pela análise. A cada vislumbre da vastidão histórica do problema, ela afirma que as lacunas devem ser incessantemente preenchidas em função da construção de um edifício impossível. Mas deveríamos, por causa disso, rechaçar o problema em sua essencialidade histórica? Ignorar a manifestação diacrônica em favor da sincrônica? Acreditamos que não, e essa crença é a base da tese que elaboramos, porque – e nisto reside a peculiaridade do nosso problema – paralelamente à dimensão histórica há uma dimensão estruturante que demarca quase que instintivamente as variações das relações entre poesia e pintura. É essa dimensão, situada justamente entre o panorama cronológico e a realização artística ou teórica, que pretendemos abarcar por se destacar claramente segundo uma ordenação bem estruturada. Por outro lado, mesmo conscientes da tentação generalizante não esquecemos aquela que configura seu oposto porque tenta nos convencer de que a essência do problema reside na atomização – um edifício reverso tão falacioso quanto o enciclopédico. Trata-se do âmbito da extrema especialização que, em se tratando de ciências humanas, acaba quase sempre ignorando o lado humano daquilo que pretende dissecar.

Consideramos então que nossa busca por uma posição intermediária é menos um sintoma de nossas pretensões investigativas que uma posição perante o estado natural do problema quando contemplado historicamente, e também perante a atual situação de seus estudos acadêmicos. Não há, de fato, uma história palpável da *ekphrasis* que nos possibilite compreender sua dimensão histórica, assim como não há uma história do *ut pictura poesis* como *topos*, e muito menos há uma que relacione ambos. A pesquisa que chega mais perto de uma abrangência universal do tema é o ensaio de Henryk Markiewicz, *Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem*, que se restringe a apenas dois momentos fundamentais: o surgimento da comparação e sua assimilação discutida nos moldes renascentistas. Também não há um estudo panorâmico da *ekphrasis* que se projete além das bases estabelecidas por James A.W. Heffernan, em seu *Museum of Words*, ou seja, que além da *ekphrasis* considere os outros tipos de relação entre poesia e pintura ou que, ao menos, forneça, para além da especificidade, uma noção de linhagem. O mesmo acontece no âmbito da estética comparada. Quando encontramos alguma contribuição valiosa para a análise das convergências estritamente estéticas entre poesia e pintura, ela é invariavelmente restrita à teoria pura ou a exemplos demasiado específicos que de modo nenhum proporcionam uma compreensão geral do problema.

Acontece que cairíamos em vazios intransponíveis se buscássemos a continuação da comparação no preenchimento das lacunas que separam as várias análises esparsas, pois não há uma continuidade histórica no sentido da influência direta, de autor para autor, época para época ou movimento para movimento. A relação entre poesia e pintura, quando vista panoramicamente, parece pairar sobre as contingências históricas como algo superior – e por isso sobrevivente –, garantindo sua existência por uma espécie de necessidade ontológica, e não pela mera conveniência estética, geracional ou filosófica. Tal suposição pode ser discutida, mas dificilmente refutada, pelo simples fato de que quando nos deparamos com o estado perene dessa comparação, não vir a nosso auxílio nenhum argumento meramente histórico que o suporte, reduzindo a fatores humanos uma comparação que, como teremos a oportunidade de observar a partir dos diversos exemplos fornecidos durante nosso trabalho, aparece e reaparece de forma insubstituível e lapidar.

1.1.

O espírito da questão

Curioso é notar que ao lado da complexidade histórica existe uma simplicidade extrema do objeto. Destituídos os acidentes, o que inevitavelmente resiste são poemas, pinturas e comparações (teóricas ou práticas), eles são o foco de nossa análise e a constante que atravessa os séculos. O que normalmente se destaca como as características primárias das duas artes – a saber temporalidade e espacialidade – nos ajuda a compor um segundo grau, por assim dizer, dessa simplicidade. Tais características e os problemas concretos que delas derivam são sabiamente resumidos por Auguste Rodin no seguinte trecho – que preferimos citar *in extenso* – em que responde à pergunta de Paul Gsell, “Não há uma linha divisória entre a arte e a literatura que os artistas não deveriam cruzar?”:

– Devo confessar – respondeu Rodin – que de minha parte suportei mal letreiros de *entrada proibida*.

Em minha opinião, não há regra que possa impedir um escultor de criar uma bela obra à sua maneira. E o que importa que esta seja em escultura ou literatura se o público encontra nela recompensa e prazer? A pintura, a escultura, a literatura, a música estão mais próximas uma da outra do que geralmente se acredita. Elas exprimem todos os sentimentos da alma humana em presença da natureza. Só os meios de expressão variam.

Mas se, pelos procedimentos de sua arte, um escultor conseguiu sugerir impressões que usualmente são obtidas na literatura e na música, por que brigar com ele? Recentemente um escritor criticou o meu *Victor Hugo* do Palais Royal, declarando que aquilo não era escultura, mas música. E ingenuamente declarou que essa obra fazia recordar uma sinfonia de Beethoven. Se ao menos fosse verdade!

Entretanto, não nego que não seja útil meditar sobre as diferenças que separam os meios de expressão literários dos artísticos.

Para começar, a literatura tem essa peculiaridade de ser capaz de expressar idéias sem recorrer a imagens. Pode-se dizer, por exemplo, que *uma reflexão muito profunda resulta muitas vezes em inação* sem ter que para isto usar a representação de uma mulher pensativa, impossibilitada de se mover.

E essa faculdade de jogar com as abstrações por meio de palavras dá, talvez, à literatura, uma vantagem sobre as outras artes no reino do pensamento.

O que é preciso notar também é que a literatura desenvolve histórias que tem um começo, um meio e um fim. Encadeia diversos acontecimentos dos quais tira uma conclusão. Faz os personagens agirem e mostra as conseqüências de sua conduta. Assim, as cenas que a literatura evoca consolidam-se por formarem uma seqüência – as cenas só adquirem valor devido à parte que representam na progressão do enredo.

As artes da forma são diferentes – representam apenas uma única fase de uma ação. É por isso que os pintores e escultores estejam talvez errados ao extrair seus temas dos escritores, como tantas vezes fazem. De fato, o artista que interpreta uma parte de uma narrativa deve presumir que o restante do texto seja conhecido. Sua obra depende necessariamente da obra do escritor – ela só adquire uma significação total quando iluminada por fatos que a precedem e que a ela se seguem.²

Rodin possui uma capacidade de concisão desinteressada que a maioria dos teóricos é incapaz de alcançar e que seríamos incapazes de reproduzir caso não nos valêssemos de suas próprias palavras. Ao mesmo tempo em que demarca a inconveniência do aviso de “entrada proibida” – uma posição teórica inevitável quando se leva em conta os abismos técnicos entre as duas artes –, também ressalta com exatidão os problemas composicionais que a interdependência ocasiona, principalmente no campo temático. Podemos entender a defesa da independência temática da escultura como uma tentativa de resguardá-la da deriva interpretativa baseada na falsa analogia. O erro não estaria necessariamente na relação de dependência, mas no grau de dependência e na abrangência interpretativa que ela suscita, do mesmo modo que, quando o problema é transposto para o nível puramente teórico, o perigo não reside na relação entre as duas artes, mas na potência que essa relação tem de sugerir algo mais que ela mesma ou de ofuscar o que seria evidente se não fosse a relação estar posta em primeiro plano.

Ressaltamos que nossos filtros metodológicos já funcionam como um alerta para as falsas analogias, evidenciando as verdadeiras. Mais do que na maioria das investigações estéticas, o problema que aqui abordamos se alimenta de analogias. *Ut pictura poesis*, em sua acepção original e sob um olhar estritamente filológico jamais teria dado margem às inúmeras variações interpretativas se não fosse a liberdade analógica suscitada por essa fórmula altamente sugestiva. Como um improviso musical que pela inspiração dos intérpretes ou pela própria liberdade de improvisação pode vir a trair a melodia original, mas curiosamente manter a beleza harmônica intacta, muitas das comparações que aqui veremos surgem de uma capacidade analógica tão cara ao animal humano quanto a faculdade poética de sua inteligência.

² RODIN, A. *A arte: conversas com Paul Gsell*. p. 120-122.

Acreditamos que, dentre as inúmeras possibilidades de relações que podemos encontrar entre poesia e pintura, as que apontamos a partir da seleção da *ekphrasis* e *do ut pictura poesis* são as mais significativas. No entanto, também podemos buscar na teoria algum meio de resguardar as propriedades únicas de cada arte, de modo que não se tornem excludentes, mas, ao contrário, possibilitem o estabelecimento de limites comparativos. Isso seria uma forma de fugir da estrita teorização. Pois não procuramos estabelecer uma teoria sobre estética comparada, por mais que, ao colocar exemplos históricos lado a lado e analisá-los, possamos, ao final de tudo encontrar os pontos comuns e deixar implícita alguma teoria advinda da comparação empírica e panorâmica. Entendemos que comparar duas artes é, acima de tudo, comparar delimitações artísticas, e não as possíveis características técnicas envolvidas em seus processos de produção ou suposições acerca de suas funcionalidades estéticas. Quando a fórmula de Mario Praz nos diz que “só temos o direito de falar de correspondências, de fato, nos casos onde haja intenções expressivas comparáveis e poéticas comparáveis, de par com meios técnicos correlatos.”³, sentimos-nos convidados a depurá-la ao acrescentarmos a idéia de que também deve haver uma organização estrutural historicamente significativa. Isso nos aparta da possibilidade de, como ele próprio faz, considerar válidas, por exemplo, as relações entre as Viagens de Gulliver e a arte Rococó simplesmente porque apresentam simultaneamente o agigantamento e a miniaturização de motivos. Como análise do espírito de época e das possibilidades de convergências gerais entre duas artes o exemplo de Praz é bastante elucidativo e criativo, porém não satisfaz nossos critérios de objetividade. Assim, outro meio de nos resguardarmos das falsas analogias, é procurando amparo não em um exemplo significativo, mas em exemplos próximos que atestem a validade daquele objeto e o demarquem com plena consistência como uma unidade histórica. Ou seja, a representação do escudo de Hércules realizada por um obscuro poeta classificado como Pseudo-Hesíodo nada teria de significativa para nossa visão histórica se não fosse incluída numa linha de *ekphrasis* que vai de Homero a Dante, passando por Virgílio e por outros poetas menos conhecidos. Se evitamos aderir a qualquer teoria predeterminada sobre a

³ PRAZ, M.. *Literatura e artes visuais*.p. 19.

correspondência das artes – sendo que uma adesão significaria aplicá-la incondicionalmente –, é porque propomos um viés de análise menos restrito à teoria, e, por isso mesmo, mais pragmático. A relação entre pintura e poesia, nos casos que pretendemos analisar, já é explícita. Uma teoria geral serviria, em grande parte, para legitimá-la ou não, ou pior, serviria para atestar e ressaltar a superioridade de uma das artes, ou a impossibilidade de comparação, dois caminhos metodológicos de que pretendemos fugir.

1.2.

Alguns esclarecimentos pontuais

A necessidade natural de identificação do literário com o pictórico que mencionamos há pouco parece manifestar-se inclusive em certas origens lingüísticas, como é o caso do verbo *graphein*, que significa tanto escrever como pintar, do mesmo modo que *graphé* significa tanto escrita como pintura⁴. Esse fato, além de apontar para uma possibilidade ontológica – algo que seria razão teórica para um estudo estético-filosófico muito distinto do nosso – suscita também certa curiosidade acerca da existência de tais relações em outras culturas ou civilizações. Aqui demarcamos um dos limites do presente trabalho, uma vez que as duas tradições principais que estudamos limitam automaticamente o escopo temporal e cultural do problema. Nossa demarcação histórica e o estabelecimento de uma cronologia do problema nos parece ser um passo metodológico anterior ao de qualquer possibilidade comparativa estrangeira ou tentativa de diálogo intercivilizacional. O estado histórico das relações entre poesia e pintura não nos parece bem esclarecido a ponto de permitir esse paralelo a que um poeta e pintor – cuja notoriedade absoluta nas duas artes talvez encontre um correspondente ocidental apenas em William Blake – como

⁴ “Para ler a *ekphrasis* retoricamente, é útil observar que nos textos gregos o verbo *graphein* significa tanto escrever quanto pintar, assim como o substantivo *graphé* significa escrita e pintura. A equivalência de escrita e pintura no grego *graphein* permite propor não a identidade da poesia e da pintura, por exemplo, mas a homologia dos procedimentos miméticos aplicados a uma e outra.” HANSEN, J.A. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. p. 91.

Wang Wei (699-759) nos convida, ou suficientemente amadurecido para que possamos comparar a tradição do *ut pictura poesis* com a afirmação do chinês Su Shih (1037-1101) de que "existe poesia na pintura e pintura na poesia".⁵ Estudos como *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, publicado em 1991, são colaborações fundamentais para compreender nossas transposições artísticas a partir de uma cultura quase que completamente alheia. Os problemas levantados por ensaios como "Meaning beyond the Painting": *The Chinese Painter as a Poet*, de Jonathan Chaves ou *The Relationships between Poetry, Calligraphy, and Painting* de Qi Gong suscitam possibilidades teóricas análogas, cotejamentos inclusive lingüísticos que, de certo modo, ainda estão plenamente abafados pela ausência de uma visão geral e civilizacional dos problemas que envolvem as "artes gêmeas". *Description in classical Arabic poetry: wasf, ekphrasis, and interarts theory* é outro exemplo que suscita analogias civilizacionais não apenas possíveis, mas fundamentais. A existência de uma ferramenta retórica análoga à *ekphrasis* em sua funcionalidade descritiva, como é o caso presente na tradição formal existente na lírica islâmica sob o nome de *qasidah*, é no mínimo surpreendente:

*The subject of this study is wasf or "description" as one of the salient characteristics of the qasidah tradition. We find some-thing similar to wasf in the Western tradition under the name of ekphrasis. Originally interpreted in the Western rhetorical tradition as "clear and distinct description" of any object, ekphrasis in its modern understanding bears a more limited sense, "verbal representation of non-verbal texts." In this modern conception, ekphrasis is concerned with the transdisciplinary field of intermedial and inter-arts studies.*⁶

É, portanto, também dentro dessa conjuntura de uma possibilidade comparativa intercivilizacional que a necessidade de uma análise panorâmica e cronológica do problema se encaixa. Coincidências universais como essas ajudam a fortalecer a nossa crença numa existência formal e absoluta dos padrões que demarcamos como fundamentais para as relações entre poesia e pintura. Isso nos direciona para a clara demarcação de um território que não pertence nem à iconologia como entendida por Panofsky e pela tradição alemã de crítica artística, e que, muito

⁵ MUCK, A; FONG, W.C.; *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*. p. xv.

⁶ SUMI, A.M. *Description in Classical Arabic Poetry: Wasf, Ekphrasis, and Interarts Theory*. p. ix

menos, pertence ao campo pós-moderno da “teoria das imagens”, cujo grande representante, no que concerne ao estudo da *ekphrasis*, é W.J.T. Mitchell. Também não nos situamos no campo da historiografia da arte, mesmo quando considerada de maneira específica de acordo com um objeto comparativo, como ocorre no caso de Mário Praz, em seu *Mnemosyne: the Parallel between literature and the visual arts*. Todas as evidências – práticas, teóricas e históricas – nos apontam para a natureza literária das principais relações entre poesia e pintura, podemos dizer inclusive que, em ambos os casos – *ekphrasis* e *ut pictura poesis* – a literatura tem o privilégio de estabelecer o problema, algo que, como veremos durante nosso estudo, será o motor de inúmeros debates sobre a defesa de uma primazia artística. Portanto, já estando nosso problema automaticamente restrito a critérios literários, não nos cabe, para esclarecê-lo – mesmo tendo as ferramentas necessárias dentro da história da literatura – pretender ir além de seu próprio alcance e buscar em território inóspito as razões de uma existência a ele alheia.

Tal demarcação nos leva a considerar na mesma chave a existência da poesia visual como uma terceira tradição, claramente e substancialmente distinta das que escolhemos como motores da presente investigação. Uma primeira observação que deve ser feita sobre esse tipo de poesia diz respeito à continuidade de sua tradição. Ao que parece, principalmente quando observamos estudos como *The Greek Figure Poems* de Jan Kwapisz ou *Speaking Pictures: A gallery of pictorial poetry from the sixteenth century to the present* de Milton Klonsky, a tradição da poesia visual não é exatamente derivativa, pois se alimenta de épocas ou realizações autônomas, quase que independentes do significado e da razão de ser das realizações anteriores⁷. O modo como ocorre a continuidade histórica da poesia visual difere substancialmente do modo como a tradição da *ekphrasis* ou do *ut pictura poesis* se concretiza. Uma das características que pretendemos provar é justamente a existência dessa continuidade na dependência, e não na autonomia, que rege as relações entre poesia e pintura a ponto de encontrarmos a *ekphrasis* como recurso retórico fundamental em Homero e,

⁷ Um exemplo dessa independência é o tratamento da *technopaignia* como precursora do verso livre realizado por H. T. Kirby-Smith em *The Origins of Free Verse*, especialmente no capítulo *Ideogramatology*.

milênios depois, encontrá-la em lugar de destaque nos estudos literários, inclusive como moda acadêmica. Essa autonomia da poesia visual deriva, em parte, da própria impossibilidade de categorização que ela encontra quando é necessário tratá-la como objeto de uma área específica. Existe a tendência de tratar principalmente suas manifestações como parte do que se costuma denominar “artes visuais”; por outro lado, não podemos negar que as primeiras espécimes de *technopaigneia* registradas (segundo e terceiro séculos a.C.) coletadas na *Anthologia Graeca* pertencem à tradição bucólica e não podem ser dissociadas da arte poética.

Por si só, as peculiaridades que apontamos resumidamente já bastariam para distanciar essa terceira tradição das duas que analisamos, visto que não possui nem a unidade histórica requerida, nem a categorização literária necessária. Mas resta ainda um detalhe que diz respeito à disposição cronológica das tendências comparativas; a poesia visual não é exatamente uma comparação, é um híbrido – muito diferente, como veremos, dos livros de emblemas, em que se mantém intactas as peculiaridades de cada arte. Híbridez essa que, ao tolher cada arte de suas principais virtudes expressivas, acaba por impossibilitar que a união artística entre o visual e o pictórico – ou, em certos casos, sua teorização – tenha maior valor estético do que as grandes realizações visuais e pictóricas. Certa supervalorização local da poesia visual não deve ser um ponto de apoio único para que consideremos suas realizações superiores às que encontramos tanto na tradição da *ekphrasis* como na do *ut pictura poesis*. Vista por esse ângulo, mesmo que consideremos a poesia visual como um ponto de conexão entre pintura e poesia, não podemos considerá-la um ponto de comparação efetivo entre as duas artes; se por acaso tivéssemos que considerá-la uma terceira tradição ao lado dessas duas, não podemos evitar catalogá-la como uma tradição *menor* e insuficiente para preencher os critérios históricos e literários do nosso trabalho.

1.3.

A estruturação cronológica

Um esforço inicial de justificação da estrutura cronológica nos direciona para argumentos metodológicos. Há evidentemente uma confluência de métodos e intenções entre nossas investigações e as de nosso orientador no preciso momento em que entendemos que por mais que um assunto diga respeito ao contemporâneo jamais pode prescindir do *background* clássico ou histórico – mesmo quando este aparece apenas sob forma implícita⁸. Nesse sentido, o lugar da contemporaneidade em nosso trabalho é uma meta, não o próprio percurso. O percurso é uma preparação para a compreensão de diversos problemas atuais, no qual acaba por se realizar a intuição do aforismo de Nicolás Gómez Dávila quando afirma que "toda literatura é contemporânea para o leitor que sabe ler", e acaba por dá-lo razão quando evidenciada importância – temporal e atemporal – de cada período que demarcamos. Apenas assim nos sentiríamos seguros o bastante para chegar às conclusões que chegamos; apenas assim – sob as ambíguas luzes da história e da civilização – podemos chegar a acreditar que o problema central proposto não ficaria sujeito ao reducionismo de tudo aquilo que, por inovação metodológica, modismo gnosiológico ou comodismo ideológico, é estudado como se o isolamento fosse a condição indispensável para a compreensão humana. Portanto, a resposta para a questão cronológica reside implícita na própria incapacidade de resolver a problemática contemporânea da comparação entre poesia e pintura sem que o percurso que levou até ela seja devidamente analisado.

⁸ Além disso, existe uma confluência de interesses como a defesa da poesia – evidente em diversos momentos históricos abordados em nossa tese, e também como a relação entre o nascimento da poesia, e o nascimento da escrita, sendo esta um dos motivos condutores de um curso recente, como se evidencia no seguinte trecho de sua apostila: “Foi por intermédio da ‘letra’, da escrita, que a poesia pôde ser pensada como literatura. E o curioso é que até hoje as universidades brasileiras não se interessam pelo estudo da escrita – do grafema –, privilegiando apenas o fonema. Os professores nunca se lembram da frase histórica de Simônides [556-468 a.C.], chegada até nós por intermédio de Plutarco, em *De Gloria Atheniensium*, III, 346: ‘A pintura é uma poesia silenciosa; a poesia uma pintura que fala.’, frase que repercutirá no pensamento latino, no famoso ‘*Ut pictura poesis*’, de Horácio.” TELES, G. M. *Teoria do texto poético*. (Apostila, PUC-Rio 2011.2). p. 8

Um segundo esforço, agora temático, culmina na centralidade da *ekphrasis* como motivo cada vez mais recorrente nos estudos literários das últimas três ou quatro décadas; fato que já produziu uma vasta bibliografia, mas que ainda não tinha suscitado o esforço de esclarecer esse percurso que transformou a denominação de um obscuro exercício retórico em peça-chave dos estudos literários contemporâneos. Essa vinculação é nebulosa, pouco esclarecida, mas, como veremos durante nosso estudo, fundamental para a compreensão de qualquer problema que se crie em torno das relações, sejam elas modernas ou contemporâneas, entre poesia e pintura – e de um modo mais amplo, porém não menos justificável, de poesia e artes visuais. Talvez, por uma ironia acadêmica, o que aparece claramente quando consultamos a melhor bibliografia sobre o assunto é justamente essa preocupação com a contemporaneidade amparada pela busca incessante de suas origens – infelizmente sempre devedoras de uma análise histórica coerente com a amplitude do problema. Além disso, outra prova da primazia contemporânea do assunto é a escassez de abordagens recentes sob o ponto de vista da filologia clássica – a que aparentemente pertencem diversos temas que aqui aparecem –, e a crescente produção interdisciplinar. A preocupação acadêmica recente com o *ut pictura poesis*, por mais clássica que pareça é uma preocupação com o estado atual da compreensão literária, que não abole o passado em favor de um presente abstrato, mas que, ao contrário, busca na história sua razão de ser.

Foi considerando essa interação entre o clássico e o contemporâneo, assim como a novidade da questão que percebemos a imensa lacuna existente nos estudos comparativos. Os percursos eram insuficientes, as abordagens, por mais que muito bem estruturadas, eram quase sempre extremamente pontuais e, por assim dizer, deslocadas; não havia, como percebemos, um estudo panorâmico que fornecesse uma linha sucessória do assunto e que, ao mesmo tempo provasse que essa linha existe. Isso só é possível de ser realizado a partir do momento em que consideramos como eixos cronológicos certos *turning points*, que possibilitam vislumbrar um grande encadeamento sem sacrificar as matérias específicas justamente por condensar e resumir tudo de específico que os orbita. Dada essa disposição histórica, procuramos fazer com que cada capítulo encerrasse em si um desses momentos altos, algo que

além de trazer a vantagem de respeitar certa cronologia na leitura – mesmo havendo necessários retornos ou adiantamentos históricos pontuais –, também acrescenta a possibilidade de que cada capítulo possa ser lido como um ensaio separado sobre um tópico específico, fazendo sentido tanto quando considerado isoladamente como quando considerado parte de um todo.

Diretrizes organizacionais como essas nos levam a considerar os problemas abordados segundo três ordens de grandeza, medidas de acordo com a tese geral. Em primeiro lugar se apresentam os problemas menores: autores menores, situações locais e os dados que interessam à especificidade de cada época; em segundo lugar, como que dispersos numa dimensão temporal intermediária, surgem aqueles problemas que historicamente cruzam alguns séculos, como é o caso, por exemplo do *ut pictura poesis* como *topos* em sua manifestação renascentista, assim também na posterior preocupação iluminista com os limites das artes; em terceiro lugar, podemos apontar aquela maior amplitude histórica que define o panorama das relações entre pintura e poesia em si mesmo, e que delimita os contornos do nosso objeto de investigação segundo evidências encontradas em objetos concretos, aliando-nos então, ao menos nesse ponto, à justa observação tecida por Irving Babbitt: “*I have done my utmost to avoid the selva oscura of aesthetic theory, and have kept as close as I could to the concrete example.*”⁹

Tendo em vista essas relações entre momento histórico, intensidade da manifestação das relações e conteúdo dos capítulos, a disposição da tese como um todo foi pensada segundo a seguinte estrutura de assuntos: 1. As origens históricas do problema; 2. Manifestações clássicas da *ekphrasis*; 3. Manifestações derivadas da *ekphrasis* clássica; 4. A presença do *ut pictura poesis* como *topos* no Renascimento; 5. O gênero emblemático; 6. A importância do *Laocoonte* de Lessing para as discussões comparativas; 7. As reverberações do *Laocoonte* na produção artística e teórica posterior; 8. Os paradoxos contemporâneos relacionados à comparação entre pintura e poesia. Ao considerarmos essa estrutura, podemos facilmente verificar que cada época demarcada contém em si uma relação entre poesia e pintura muito

⁹BABBITT, I. *The New Laokoon*. p. x

própria, o que não quer dizer que não haja outras que ignoramos ou deixamos de lado, mas, ao contrário, significa que escolhemos justamente essa relação específica por considerá-la substancial ante outros tipos que consideramos acidentais.

Diagnosticamos, no primeiro capítulo, como origens de todos os problemas teóricos que abordamos os seguintes momentos: a passagem da oralidade grega à escrita, juntamente com a dessacralização da poesia simbolizada pelas atitudes e personalidade de Simônides de Ceos, a recorrência da comparação entre poesia e pintura em Platão e, finalmente, o surgimento da fórmula *ut pictura poesis* em Horácio. Com isso pretendemos demarcar o problema em suas primeiras aparições históricas e pessoais (Simônides e Horácio), ao mesmo tempo em que se evidencia uma preocupação teórica de primeira ordem (Platão e Horácio), todas elas, principalmente as mais antigas, subordinam-se ao estado de mutação da posição social das formas expressivas poéticas e pictóricas. Como eixo do segundo capítulo e início do terceiro, denominamos *locus classicus* a primeira manifestação de uma tradição da *ekphrasis* que, partindo da descrição homérica do escudo de Aquiles, passa por Pseudo-Hesíodo, Virgílio e chega até a descrição realizada por Dante das estátuas no décimo *Canto* do Purgatório. A compreensão do surgimento de uma linha sucessória da *ekphrasis* depende, impreterivelmente, de uma contextualização semelhante à que faz Neus Galí em *Poesia silenciosa, pintura que habla*, e que nos obriga a resgatar as origens do problema. Portanto, por mais que certas manifestações práticas da *ekphrasis* sejam anteriores às formulações teóricas conhecidas sobre a comparação entre poesia e pintura, a lógica histórica nos obriga a dispô-las posteriormente, de modo que não sacrifique a compreensão de uma evidência prática devido à ausência de uma base teórica.

Poderíamos resumir a natureza dos assuntos destinados ao terceiro capítulo a partir de uma comparação negativa: seu conteúdo é aquilo que não pertence ou desvia da *ekphrasis* clássica. Dante, por exemplo, em sua *ekphrasis* de *visible parlare* no Purgatório pode ser visto como um continuador, ou último nome, da tradição virgiliana – que também se faz homérica –, mas é sobretudo o criador de um novo terreno, um novo campo demarcado definitivamente na conhecida comparação:

De tal soberba aqui se paga o preço
 E não estaria aqui se, mesmo podendo
 Pecar, não me tivesse voltado para Deus.
 Oh! Vã glória dos poderes humanos,
 Quão pouco dura o verde no teu ramo,
 Se não vem em seguida uma época de cinza!
 Julgava Cimabue, na pintura,
 Ter o campo, e agora tem Giotto o grito,
 Tanto que a fama daquele escurece.
 Da mesma forma um Guido tirou do outro
 A glória da nossa língua, mas talvez já tenha
 Nascido quem varrerá um e outro do mundo.¹⁰

Partindo deste trecho de Dante, fazemo-nos a pergunta: em que sentido podemos dizer que existe um *ut pictura poesis* medieval, em contraposição ao clássico? Também nos perguntamos: qual é a profundidade da comparação de Dante? Delas decorre a certeza de que não há um modo de existência preciso de *ekphrasis* medieval como oposição ao *locus classicus*. O que existe é uma tradição de diferenciação, que, iniciada já em Virgílio e Ovídio perpassa a Idade Média, na qual o sumo representante é Dante; manifestações similares podem ser encontradas em autores posteriores de primeiro plano como Boccaccio, Ariosto, Tasso, Camões, Shakespeare e também no Siglo D'Oro espanhol.

Quando retornamos da *ekphrasis* como manifestação prática ao *ut pictura poesis* como manifestação teórica, encontramos-nos já no Renascimento, momento em que a fórmula horaciana se populariza e define a condição estética da pintura. Não é coincidência o fato de ser esse o período histórico mais estudado e lembrado quando o assunto são as artes gêmeas. A documentação que falta sobre o período medieval é inversamente proporcional à que trata do período renascentista. Henryk Markievics cita como exemplo da disseminação da moda comparativa o poema de Charles Alfonse Du Fresnoy intitulado *De arte graphica*, traduzido por Dryden e Defoe:

*Ut pictura poesis erit; similisque poesi
 Sit pictura: refert per aemula quaque sororem,
 Alternantque vices et nomina; muta Poesis
 Dicitur haec, Pictura loquens soleat illa vocari.*¹¹

¹⁰ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Ronald C. Prater. p. 365. *Purgatorio*, XI, 1, 99.

Tal moda pode ser também exemplificada a partir de nomes de grandes autores que se preocuparam com o assunto e que compõem uma linha evolutiva, como: Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Julius Scaliger, Sir Philip Sidney, Alexander Pope e, finalmente, já no século XVIII, Lessing, Herder, Diderot e Edmund Burke. Desde o Alto Renascimento até meados do século XIII forma-se então uma tradição do *ut pictura poesis* agora como *topos*, ou seja, como a solidificação de um lugar-comum diretamente ligado às fontes clássicas.

Esse percurso preenche os capítulos terceiro e quarto, precedendo a análise – cujo objeto é historicamente intermediário – de uma literatura essencialmente comparativa. Os livros de emblemas, que se tornaram um gênero literário bastante popular nos séculos XVI e XVII, são, segundo cremos, um dos melhores exemplos práticos da interação artística entre pintura e poesia. Sua estrutura básica consiste na fórmula *subscriptio, pictura e inscriptio*, ou seja, um título temático, uma imagem – normalmente xilogravura – e um poema. Em grande parte baseados na *Anthologia Graeca* e na pseudo herança egípcia de Horapollo, os livros de emblemas são objetos únicos de interação formal, intencional e, principalmente, temática entre poesia e pintura – lembremos que, por mais que não sejam estritamente pinturas, as xilogravuras se encaixam perfeitamente na estrutura da pintura simbólica da época. Entendemos que o chamado gênero emblemático é, na história da literatura ocidental, o único que tem sua definição mesma baseada na relação estabelecida pela tradição do *ut pictura poesis*. Partindo desse pressuposto, tomamos os livros de emblemas como arquétipos estruturais da relação que envolve o tema de nossa tese. Todavia, a importância dessa manifestação literária *sui generis* não se esgota na novidade artística que apresenta. O período em que surgem e florescem os livros de emblemas demarca um meio-termo histórico fundamental para a compreensão de todas as outras relações que iremos estudar, pois absorve os problemas clássicos e medievais e

¹¹ “Let poetry be like painting; and let painting resemble poetry; let them compete with each other and exchange their tasks and names; one is called mute poetry, the other shall be known as speaking painting.” MARKIEWICS, H; GABARA, U. *Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem*.p.4.

prelucida os problemas futuros. Robert J. Clements, no ensaio *Iconography on the Nature and Inspiration of Poetry in Renaissance Emblem Literature*, define bem esse contexto histórico e artístico único que em que se situa o período:

*When thoughts and prejudices become stereotyped, they seek the fixed expression and convenient reference of a visual symbol. The Renaissance, with its Christian, classic, and neo-Platonic imageries, afforded an excellent demonstration of this. During that period, which enlarged consciously and unconsciously the implications of ut pictura poesis, this imagery could be examined in either the poetry or the painting. Nowhere does one find, however, a more harmonious marriage of artistic and literary metaphor than in the innumerable and popular emblem books of the Renaissance, depositories, as Henri Stegemeier writes, of so many traditions, themes, and opinions both belletristic and bellartistic.*¹²

Após Lessing chega-se então a uma crise tão identificada com seus pressupostos, como demonstrou Irving Babbitt, que atinge a modernidade de forma ainda bastante densa e, mesmo rarefeita, mas não morta, chega a ocupar parte da contemporaneidade. No Romantismo a concepção de artes gêmeas passa por uma mudança radical. Já não é mais a pintura a base de comparação, mas a música. Todavia, não podemos considerar morto o problema discutido no Renascimento, mas podemos considerá-lo, sob certo aspecto, resolvido historicamente como *topos*. Retirar a pintura da comparação foi uma espécie de vitória da poesia. Isto se reflete, por exemplo, nas concepções de Schlegel, que a considera a arte das artes, de Wilhelm von Humboldt, que louva sua superioridade imaginativa, de Coleridge, que vê nos poemas de Shakespeare a superioridade pictórica da poesia, de Shelley, que afirma que o poeta é o legislador desconhecido do universo e, finalmente, de Hegel, que defende, em sua *Estética*, que a poesia é uma arte total, capaz de combinar música e pintura na criação de “universais concretos”.

Mesmo tomando essas direções teóricas, o caminho para nosso estudo não será o de averiguar a tensão teórica que envolve a defesa das artes e o atestado de superioridade de uma ou outra. Do Romantismo em diante, o que encontramos é um deslocamento do problema que em alguns casos é uma metamorfose que não o torna irreconhecível, mas que o desliga do passado. São essas novas maneiras de atuar comparativamente, bem como a crise de fronteiras que fecunda as artes por um lado e

¹² CLEMENTS, R. J. *Iconography on the Nature and Inspiration of Poetry in Renaissance Emblem Literature*. p. 781.

destrói por outro que nos interessam nos últimos capítulos. Heffernan, por exemplo, nos fala de uma ideologia da transcendência que é diretamente oposta a uma ideologia da imanência, ou seja, de uma ideologia do perene em oposição a uma ideologia do perecer:

The concept of transcendence is anything but transcendent. The idea that a work of visual art perpetuates a fleeting appearance is so deeply embedded in the ideology we inherit from the romantic period that we may be startled to learn just how recently this idea has emerged in the history of discourse about art. It is nowhere to be found in the ekphrastic literature we examined so far. From Homer to Shakespeare, ekphrasis is driven by the pressure of narrative, which not only makes the verbalized work recall or prefigure what happens in the history that surrounds it but also turns graphic or sculptural stasis into the process, arrested gesture into movement. This refusal to venerate the would-be timelessness of visual art is buttressed by the fact that up through the Renaissance, nearly all ekphrasis outside Italy is notional. Since notional ekphrasis does not even presuppose the existence of the work of art it describes, it not need hardly treat them as exempt from the ravages of time and historical contingency, and in this respect it reflects a conception that prevailed well beyond the Renaissance: the idea that visual art was perishable.¹³

Eis um dos muitos problemas que surgirão a partir do Romantismo com a aceitação ou rejeição das idéias de Lessing e da tomada de consciência necessária para a reformulação das relações entre poesia e pintura. Isso será sentido plenamente na contemporaneidade, quando a comparação entre as artes deparar-se com paradoxos incontornáveis, frente aos quais terá que tomar decisões conscientes, teóricas, ideológicas ou práticas. É especificamente esse o tema do último capítulo, no qual procuramos demonstrar que a centralidade do *ut pictura poesis* em nossa época reside na capacidade de manter-se produtivo como discussão e produção acadêmica da *ekphrasis*, na constante produção de uma poesia que visa a transposição artística e, não menos importante, na utilidade teórica de validar seu papel histórico ao funcionar como chave de compreensão para a crise artística contemporânea derivada da impossibilidade de demarcação dos devidos territórios artísticos.

¹³ HEFFERMAN, J. A. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. p. 91.

2.

O rapto das musas

A musa ensina à sua estirpe as vias de onde o canto aflora.¹⁴

Odisséia, VIII - 481

Torna-se quase impossível separar o indivíduo daquilo que ele cria quando o objeto dessa invenção independe de quase tudo que não diga respeito a uma individualidade. Exemplos análogos aos casos de que vamos tratar aqui são muitos, a assinatura renascentista contrastada ao autor anônimo medieval talvez seja o mais historicamente evidente. Também a quebra da plena dependência do conjunto arquitetônico a que se viu sujeita a representação pictórica até o fim do século XIV é outro exemplo fundamental, talvez mais plástico, visto que coloca lado a lado a universalidade orgânica na qual a obra subsiste e da qual depende – mesmo quando apreciada isoladamente – e o objeto que denominamos quadro, circunscrito pelas definitiva e básica geometria de sua forma. À arquitetura, que estabelecia os limites entre seus detalhes e si mesma, sucedeu a moldura, que estabeleceu os limites entre o quadro e o nada.

Assimilado de alguma maneira pela obra, o indivíduo passa a preenchê-la com reflexos de si mesmo; a assinatura, a autoria, o gênio, o reconhecimento, o pagamento, nada mais são do que emanações de uma mudança técnica ou estética direcionada a alguém de quem a produção depende exclusivamente; é uma presença humana que emudece as Musas para emitir sua própria voz, de preferência facilmente reconhecível entre todas as demais que ressoam na multidão dos viventes ou dos tempos passados. Ao invés de obedecer a uma funcionalidade orgânica – que não necessariamente significa uma funcionalidade prática, mas podia fazer-se meramente estética – , o objeto artístico passa a adquirir características que mesmo em sua natureza puramente material são indissociáveis das características individuais

¹⁴ HOMERO. *Odisséia*. (Tradução de Trajano Vieira)p. 243.

encarnadas pelo artista: mobilidade, especulação monetária, reprodutibilidade, raridade, e, porque não, vaidade. Os olhos piedosos que miravam o Cristo crucificado não são os olhos do *connoisseur*, que, por trás das lentes, procuram identificar a origem química de um pigmento ou se contraem para deduzir a matéria prima dos pincéis utilizados. Por mais que a comparação piedosa seja em nosso tempo anacrônica, ainda é a única possível, dentro de nossas experiências religiosas e culturais, quando buscamos compreender o homem grego e sua possível reação intelectual ante o Rapto das Musas.

Dessacralização. Eis a palavra-chave para definir o estupor do piedoso cidadão ateniense do século XV a.C. ao deparar-se com a notícia de que Anaxilas de Régio, vencedor do torneio olímpico de mulas, encomendara a Simônides um epicínio; este, ciente da completa discrepância entre o animal e qualquer feito minimamente heróico e digno de ser louvado, recusou prontamente o serviço. Todavia, oferecida uma quantia a altura o malabarismo poético necessário para dar dignidade ao feito esportivo, Simônides não se negou a elaborar o seguinte verso, que conhecemos através da *Retórica* de Aristóteles: "Viva as filhas dos cavalos de pés velozes como a tempestade."¹⁵ Nosso cidadão estava, nesse exato momento, por meio da dessacralização dos mesmos iâmbicos que outrora falavam ao espírito, contemplando algo que pela primeira vez podia ser comparado ao nosso conceito atual de arte. O ato criador no qual o aedo, possuído pelo *enthousiasmos*, se despersonalizava para dar lugar à voz dos deuses, tornara-se obra de arte, restrita aos moldes de uma composição encomiástica. Tal qual um quadro envolto em sua moldura, trazendo a face de seu dono e a marca de seu autor, surge um novo tipo de poema, tão historicamente irreversível quanto artisticamente individualizado.

A tradição oral grega, com suas fórmulas, imagens, grupos sintáticos e semânticos, remetia a uma tradição da Idade do Bronze micênica, cujo fim se deu em aproximadamente 110 a.C. Cogita-se inclusive que alguns metros, como o eólico, por exemplo, sejam ainda mais antigos, remetendo-nos aos padrões de composição dos Vedas, o que adiciona um milênio a mais de antiguidade. Tal tradição sobreviveu inclusive à invenção da escrita alfabética grega, que, segundo se avalia, ocorreu por

¹⁵ Aristóteles. *Retórica*. p. 249.

volta da metade do século oitavo, e que permaneceu alheia à composição poética por pelo menos três séculos. Duas das maiores razões dessa divisão são a dinâmica do mundo dos deuses, por natureza avessa ao engessamento próprio da composição escrita e, principalmente a inseparabilidade entre a composição poética e a performance, por definição, oral. Essas duas características, por si mesmas, já sublinham o caráter sacral de uma experiência que, para o homem grego, representava a forma mais sublime de contato com os deuses; eram a estreita via de onde emanavam os paradigmas de conduta de toda a comunidade, e na qual os cidadãos se reconheciam em suas ações e aspirações. Do banquete informal às grandes festas religiosas que reuniam dezenas de milhares de espectadores, a presença da poesia como performance se via delimitada por essa atmosfera ritual; por mais que não se possa negar o evidente aspecto de entretenimento contido, ao menos, nas apresentações particulares, igualmente não podemos aproximá-las da fruição puramente estética como hoje a concebemos nos eventos artísticos, muito menos denominá-la “obra de arte”.

Eram recitados louvores, memórias, fórmulas mágicas, preces, promessas aos deuses, genealogias míticas, exaltações militares, enigmas, rituais religiosos, peças lúdicas, hinos circunstanciais, entre muitas outros gêneros de manifestações poéticas diretamente vinculados ao evento que os dava sentido. É mais que justo, então dizer que não existia uma relação entre autor e leitor, mas somente entre intérprete e público¹⁶. O primeiro determinava as formas e os assuntos a partir do segundo, e o segundo baseava seu horizonte de expectativas a partir do que a ocasião permitia e do que o contexto cultural abrigava. Do esforço imaginativo para reconstruir os possíveis – e prováveis – ambientes e ocasiões em que a poesia operava, surgiu nos meios acadêmicos filológicos, a abordagem oralista. Devemos a essa tendência – que por sua rarefação, dificilmente poderíamos denominar escola – a corajosa tentativa de passar da “letra” para o “espírito”; não um espírito de época, ao modo oitocentista, mas à devida utilização das ferramentas próprias da filologia, aliadas, como devem ser, às da antropologia, sociologia e história, para, na medida do possível, emular atmosferas criativas há muito desaparecidas. Não há, de fato, um consenso sobre a

¹⁶ GENTILI, B. *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*. p. xii.

utilidade da abordagem oralista para a filologia clássica – cuja demanda de exatidão é, na maioria das vezes, muito superior à das outras áreas humanas –, o que não impede seu exato encaixe nas nossas necessidades temáticas. Sem essa possibilidade de reconstrução e de liberdade especulativa, grande parte do estudo das relações entre pintura e poesia na antiguidade se resumiria a algumas sentenças à deriva no tempo, isentas de conexões que as justificasse e as fizesse, ao menos por breves momentos, reviver.

Para Bruno Gentili, em seu *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, a oralidade é “a chave que abre a porta para a compreensão do problema das funções culturais e sociais da poesia grega de Homero ao quinto século.”¹⁷ O fenômeno oral deixa então de ser um fato meramente comunicativo para revelar-se como meio de compreensão das estruturas lingüísticas e categorias intelectuais da mentalidade arcaica – o mesmo vale, como veremos posteriormente, para estudo do surgimento da escrita. A. Thomas Cole, filólogo da Universidade de Yale e prefaciador e tradutor da obra de Gentili que nos serve de guia, determina como início dessa corrente os estudos de Milman Parry sobre Homero, publicados entre 1928 e 1935, nos quais aparece a hipótese oral como fator substancial da forma composicional. Esse impulso inicial teve seu grande momento algumas décadas depois, quando veio à luz o indispensável *Preface to Plato*, de E.A. Havelock, no qual a idéia de centralidade da oralidade, anteriormente restrita ao épico, se estende a toda a cultura grega até o século V. O épico é corretamente visto como parte de um todo que se mantém vivo e coeso devido à força propulsora da transmissão intergeracional de uma cultura oral e de todas as peculiaridades que dela derivam. Variadas foram as decorrências desse novo *approach*. Desde estudos puramente helênicos como o de Havelock e o *Poetry into Drama* de C.J. Harrington, até estudos *kitch* sobre teoria da comunicação, como os de Marshall McLuhan, ou o específico *Poesía silenciosa, pintura que habla*, de Neus Galí – uma de nossas pedras angulares –, muito do que se foi produzido na área deve grande parte de sua existência à iniciativa de Havelock.

¹⁷ GENTILI, B. *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*. p. ix.

O que percebemos, de imediato, na linha evolutiva dos estudos da oralidade é a passagem de um objeto artístico para um objeto cultural – o qual permite metodologicamente a volta ao objeto artístico, mas não sem antes passar pelos mais diversos filtros que a cultura impõe. Isso significa uma ampliação imensa das ferramentas auxiliares da filologia, ao mesmo tempo em que obriga a própria filologia a uma exatidão cirúrgica, pois o material crítico que ampara Homero, assim como as próprias possibilidades decorrentes desse material, são infinitamente maiores que as escassas ou quase inexistentes referências aos fragmentos de um Arquíloco, por exemplo. Trata-se, aqui, da reconstrução minuciosa de um quebra-cabeças que, em Homero continha peças visíveis a olho nu, mas que, no caso dos poetas fragmentários, contém – isso quando existe conteúdo – peças frágeis e microscópicas que, se não forem manipuladas com máximo cuidado, correm o risco de desmanchar, impossibilitando de uma vez por todas a aparição da imagem final – ou, pelo menos, de seu espectro.

Outra característica inevitável dessa tensão entre a épica e a lírica salta aos olhos quando consideramos o fator ativo da prática poética, ou seja, a performance. Temporalmente e geograficamente, o público de Hesíodo e Homero se caracteriza pela universalidade; ambos eram, por assim dizer, de domínio público, e atingiam uma audiência que se confundia com a extensão do território grego, ou mesmo de sua influência cultural – onde quer que existisse domínio grego, existia a presença dos dois poetas. Multipliquemos essa extensão sincrônica pela influência diacrônica e teremos uma noção mais exata do quanto essa absorção difere dos poetas de ocasião, restritos que estavam a determinadas regiões, costumes locais e dialetos. Daí surge a divisão fundamental de Gentili entre composição oral, ou improvisação, “publicação” oral (performance) e transmissão oral (preservação mnemônica de uma performance). Sem tal demarcação, as várias camadas possíveis de herança poética seriam dificilmente percebidas em meio a uma massa amorfa denominada cultura oral, e a análise de um epitalâmio, por exemplo, seria relegada às mesmas técnicas da análise épica.

Uma “tensão fisiológica extraordinária”¹⁸, assim Bruno Gentili descreve o que ocorre com o poeta improvisador no momento da performance. A concentração deve ser extrema, cada modulação de acentuação deve estar acompanhada de tanta atenção quanto a conferida ao desenvolver do tema e às diversas reações da audiência. Criação e repetição se encontram no exato momento em que o poeta se dirige à memória pública, confiando no encaixe milimétrico de suas referências dentro da esfera mítica. Devemos imaginar, para compreender esse processo, a profundidade de imersão psicológica necessária para que esse processo ocorra. Notemos, por exemplo que os episódios homéricos contêm possibilidades de arranjos – ou seja, *triggers*, gatilhos – que podem variar indefinidamente segundo a inspiração do poeta oral, e que sua atenção, nesse caso deve se concentrar não apenas no episódio presente, nem no episódio posterior, mas em todos os elos de concatenação que a história deverá tomar para não correr o risco de destituí-la de sentido humano ou de coerência estética. Tudo isso nos remonta a uma atitude de êxtase que, presenciada pelo cidadão grego, sugere que tamanho esforço não poderia ser alcançado por intermédio de uma técnica puramente humana, senão por inspiração divina.

Desde os tempos homéricos se tem notícia de que o poeta era tido como um ser que, compartilhava a intimidade dos deuses por meio da inspiração e da sabedoria que assimilava. Duas são as condições fundamentais para pertencer a essa categoria de homens: a *physis*, ou seja, as características inatas de cada ser humano, e o *enthousiasmos*, o êxtase de que falamos acima, definido pela possessão ou inspiração divina que eleva o bardo além das possibilidades meramente mortais e os colocam em contato com o panteão poético das Musas e deuses, não raro invocados no proêmio – não é à toa que diversas vezes em Platão o poeta vem acompanhado do adjetivo “divino”, pois esse contato seria uma espécie de divinização. Isso não quer dizer que a *physis* também não tenha seu lado divino, uma vez que Mnemosyne deve de alguma forma interferir na criação poética, o que impede de uma vez por todas que pensemos em qualquer tipo de criação puramente humana, baseada apenas na *physis* ou em alguma inspiração meramente estética. Gentili nos fornece a descrição de um formidável paralelo do século XVIII desse tipo de possessão e das características

¹⁸ Ibid., p. 10.

fisiológicas que o acompanham encontrado em *Dell'entusiasmo delle bellearti* do Abbé Bertinelli:

*After a hesitant beginning, slow and insecure because of the initial moment of concentration and preparation, He suddenly arises himself, fired up to take flight on the wings of song. These are the clear external signs of inspiration: a rapt gaze detached from everything that surrounds him, glances cast on high. As if oblivious of himself, he is absorbed in a new world of images and entrancing visions. His participation in the pleasure of the poetic vision excludes all else. There are even reactions of a strictly psychological character: bloodshot eyes and flushed cheeks. The tone of his voice rises and gesticulation becomes more violent, as if the performer were overwhelmed by a flood of ideas, images, and rhymes.*¹⁹

Todos esses detalhes distanciam enormemente a poesia oral daquilo que, em nossa época, conhecemos e experimentamos como literatura. Dificilmente poderíamos falar, dentro da cultura oral, de um repertório fechado, de uma obra finalizada, enfim de uma criação que não fosse efetuada no próprio ato poético; assim também, dificilmente poderíamos tratá-la como algo que negligencia qualquer caráter evolutivo. Os rapsodos que aparecem em Homero pertencem à primeira fase documentada da poesia oral grega, eminentemente aural, ou seja, dependente exclusivamente da aliança entre audição, memorização e improvisação. Posteriormente, com a introdução da escrita alfabética, entre os séculos VIII e IX, nota-se a marca auxiliar das quantidades, catalogações, listas, que são sem dúvida acessórios artísticos, mas dificilmente estavam presentes enquanto a memória trabalhava somente com seus próprios meios. Outra fase que podemos demarcar com alguma exatidão inicia-se um pouco antes do início do século V, com a plena disseminação da escrita pela Grécia.

Ao considerarmos a existência de uma escrita alfabética inicial, estamos, na verdade, nos referindo a inscrições em materiais cuja durabilidade é, em grande parte das vezes, baixíssima; essa é uma escrita volúvel, empregada em ocasiões muito específicas como codificações jurídicas, rituais religiosos ou monumentos funerários. Acontecimento completamente diferente é a disseminação da escrita por meio de matérias muito mais duráveis e transportáveis, algo que só ocorreu, sob a forma de livros completos, a partir da segunda metade do século V. Apesar da gravidade de tais

¹⁹ Ibid., p. 10.

mudanças, devemos observar ao menos dois fatos que retardam o impacto das novas formas expressivas na poesia: a lentidão do fenômeno e a manutenção do estatuto da memória. O processo de aquisição da escrita é extremamente gradual, considerando que grande parte dos cidadãos era analfabeta. Eis uma das razões para a memória ter mantido seu status em meio a um concorrente tão forte quanto a escrita; do mesmo modo, tais alterações não afetaram a natureza oral da poesia, apesar de afetarem o artifício poético em si. Portanto, por mais que consideremos a influência de todas essas inovações em uma cultura puramente oral, não podemos nem devemos supor que o mesmo se deu de forma imediata e tão profunda que anulasse os procedimentos anteriores; pelo contrário, sob certo ponto de vista, podemos falar até em uma valorização oral, devido ao modo como a escrita, ao invés de combater, ampliou e sofisticou diversas características da cultura oral anterior, selando assim sua continuidade.

Mesmo conscientes das limitações inerentes à escrita na época de seu surgimento, dificilmente deixaríamos de concordar com Havelock no sentido de que ele representa uma “revolução alfabética”, talvez não exatamente no momento em que ocorre, mas no decorrer de um processo quase silencioso de dessacralização. A palavra solene, para os antigos, era mais que um decreto ou uma ordem. Surgia revestida de caráter mágico, pois provinha diretamente do longínquo domínio dos deuses, e quem a trazia, era o intermediário às vezes único no processo de comunicação divina; fosse rei, sacerdote ou poeta, seu vínculo dizia mais respeito aos deuses do que aos homens. É essa palavra que nos quatro séculos que separam Homero de Píndaro percorre o irreversível caminho da dessacralização, deixando lentamente de ser um dom divino para tornar-se *tekhne*. A poesia passa então “de um mundo em que só pode ser composta, executada e armazenada (três ações estreitamente vinculadas) por meio dos únicos procedimentos de que dispõe uma sociedade sem escrita, a um mundo em que é possível criar, comunicar e arquivar por meio da escritura.”²⁰

Inicialmente, já podemos apontar como um fator essencial do processo de dessacralização a quebra parcial do elo humano mencionamos anteriormente. O

²⁰ GALI, N. *Poesia silenciosa, pintura que habla*. p. 28

intermediário não cessa de existir, mas existe lado a lado com a materialidade da escrita. Como então garantir o estatuto de portador inspirado das mensagens divinas a um ser substituível pela técnica? E como o estatuto dessa própria mensagem poderia continuar sendo sagrado se ela mesma é manipulável, corrigível, passível de reescrita? Tanto esse poeta, sacerdote ou rei – e podemos falar agora de escritor – quanto sua mensagem carregam a indelével e profana marca humana; seus dons agora dizem respeito também às formas materiais e sua vaidade, adquirida com a possibilidade de contemplar sua criação estática, alimenta os sentidos por intermédio da contemplação estética. Nesse exato momento, a palavra poética deixa de ser um ato para passar a ser uma obra, um produto, assim como um vaso, uma escultura e como o que mais nos importa, uma pintura.

2.1.

A pintura que fala

Além do título de primeiro comerciante da poesia ou mercenário das Musas, cabem a Simônides outros dois um pouco mais eminentes, o de primeiro teórico da literatura e o de inventor da arte da memória. Mesmo sendo o título pejorativo aquele que mais nos interessa por sua intrínseca importância para a relação entre poesia e pintura, não podemos ser indiferentes aos outros dois. Simônides é o primeiro teórico não por ter nos legado alguma obra específica sobre o assunto, mas por ter sido o primeiro autor de que temos registro que conseguiu efetivamente estabelecer uma distância crítica entre a produção poética e o seu ato criativo, com a finalidade de refletir sobre ambos²¹. É também inventor da arte da memória por razões talvez míticas, mas não menos amparado, como veremos, pela situação histórica. Não é por acaso que Frances Yates inicia sua definitiva obra sobre o assunto narrando a história que Cícero conta no *De Oratore* sobre como Simônides engendrou sua prodigiosa invenção mnemônica:

²¹ Ibid., p. 23.

Durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas, o poeta Simônides de Ceos entoou um poema lírico em honra de seu anfitrião, mas incluiu uma passagem em louvor a Castor e Pólux. De forma mesquinha, Scopas disse ao poeta que só pagaria a metade da soma combinada pelo panegírico e que ele cobrasse a diferença dos deuses gêmeos, a quem havia dedicado a metade do poema. Um pouco mais tarde, Simônides foi avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora, para falar com ele. Retirou-se do banquete mas não encontrou ninguém. Durante sua ausência, o teto do salão desabou, matando Scopas e todos os convidados sob os escombros; os corpos estavam tão deformados que os parentes que vieram reconhecê-los para cumprir os funerais não conseguiram identificá-los. Mas Simônides recordava-se dos lugares dos convidados à mesa e assim pôde indicar aos parentes quais eram os seus mortos. Castor e Pólux, os jovens invisíveis que haviam chamado Simônides, haviam pago generosamente sua parte do panegírico, tirando-o do banquete pouco antes do desabamento. E essa experiência sugeriu ao poeta os princípios da arte da memória, da qual se diz ser o inventor.²²

De fato, é significativo que esta anedota nos seja legada pela obra de Cícero que trata especificamente da arte da retórica. A arte da memória, segundo ele e diversos outros autores, é parte indissociável da arte retórica. Fundamental também é notar que a disposição arquitetônica da narrativa nada tem de fortuito, pelo contrário, é a imagem exata do processo de aplicação da técnica mnemônica: os assentos nos quais os participantes do banquete estavam sentados são os *loci* da memória, que dispostos ordenadamente na imaginação de modo mais visível possível, deviam ser ocupados pelos “personagens” de quem se necessita lembrar. Quintiliano amplia essa idéia para uma construção realmente arquitetônica, muito além de uma simples mesa²³. Na *Institutio oratoria* ele propõe a construção imaginária de um edifício com pátio, sala de estar, quartos, salões e ornamentos, por onde se deve vagar a escolher o local mais adequado onde o conteúdo mnemônico há de ser depositado²⁴:

Essa realização de Simônides parece ter originado da observação de que ela é uma ajuda à memória, se lugares forem fixados na mente, no que cada um pode acreditar a partir de sua própria experiência. Porque quando retornamos a um lugar após uma longa ausência, não nos recordamos apenas dos lugares em si, mas das coisas que fizemos ali, das pessoas que encontramos e até dos pensamentos que

²² YATES, F.A. *A arte da memória*. p. 17-18.

²³ Bruno Gentili ressalta a esse respeito: “*All the mnemonic techniques elaborated subsequently for either words or things – from those of Aristotle, the Rhetorica ad Herennium, and Quintilian down through medieval and modern times to the treatise of Leibniz – are based on a recognition of the fundamental importance of space and images.*”

GENTILI, B. *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*. p. 5-6.

²⁴ YATES, F.A. *A arte da memória*. p. 19

passaram por nossas mentes quando ali estivemos anteriormente. Assim, como em muitos casos, a arte nasce da experiência.²⁵

O retorno ao mesmo percurso é a garantia da devida ordem retórica daquilo que deve ser lembrado pouco a pouco durante o discurso, sendo que a intimidade com o mesmo reflete-se instantaneamente na impressão de espontaneidade transmitida pelo orador. Cícero também aponta que, implícita na experiência de Simônides, está a primazia do sentido da visão, “Simônides (ou quem quer que tenha descoberto a arte da memória) percebeu de modo sagaz que as imagens das coisas que melhor se fixam em nossa mente são aquelas que foram transmitidas pelos sentidos, e que, de todos os sentidos, o mais sutil é o da visão e, conseqüentemente, as percepções recebidas pelos ouvidos ou concebidas pelo pensamento, podem ser mais bem retidas se forem também transmitidas a nossas mentes por meio dos olhos.”²⁶ Desse modo, ele corrobora e expande a antiga idéia de Aristóteles, situada logo no início de sua *Metafísica*, na qual afirma que “preferimos a visão – no geral – a todos os demais sentidos, isto porque, de todos os sentidos, é a visão que melhor contribui para o nosso conhecimento das coisas e o que revela uma multiplicidade de distinções”²⁷. Da intensidade visual da experiência mnemônica – o que inclui, em lugar de honra, a memorização poética – à sua analogia com a criação pictórica, falta apenas um passo, dado pelo próprio Simônides quando funda a tradição comparativa entre pintura e poesia. A idéia é simples, e o poeta a resume em uma fórmula lapidar: “A poesia é uma pintura silenciosa, e a pintura é uma poesia que fala”. No original, citado por Plutarco, em *De gloria atheniensium*, ela aparece diluída em uma sentença explicativa, mas não menos sugestiva: “Simônides chamava a pintura de poesia silenciosa, e a poesia de pintura que fala, pois as ações são pintadas enquanto ocorrem, já as palavras as descrevem depois de terem acontecido.”²⁸ Desta justa e complexa observação de duas naturezas artísticas – que por si só já justificaria o posto de primeiro crítico literário –, nasce toda a tradição de comparação entre poesia e pintura; mais ainda, nascem alguns dos *topoi* que serão atrelados aos problemas

²⁵ Ibid., p. 40.

²⁶ Ibid., p. 20

²⁷ Aristóteles. *Metafísica*. p. 43,

²⁸ YATES, F.A. *A arte da memória*. p. 48.

teóricos dela emanados. Supremacia da visão, temporalidade, oralidade, natureza das imagens mentais, limitações artísticas, entre outras abordagens possíveis contidas nesse primeiro *insight*, serão, como veremos, os motores frequentes de discussões estéticas e filosóficas que perduram até hoje.

Uma comparação que pode parecer banal aos nossos olhos, quando analisada sob o aspecto histórico se mostra resultado de um percurso bem mais complicado e atraente. Sua existência tornar-se-ia impossível sem o processo de dessacralização, no qual Simônides figura como personagem central e definitivo, pois a consumação desse processo não é, como pode parecer, a indiferença pelo sagrado (no fundo, um atestado de inexistência da própria sacralidade), mas a comercialização, que somente é possível devido a ter passado de dom a *tekhnê*. Seria incoerente que a comparação entre pintura e poesia surgisse sem se situasse num mundo onde a escrita já tivesse dado lugar à noção autoria, e completamente improvável que ela fosse cogitada num ambiente de plena oralidade²⁹. Cogita-se, por exemplo, se o próprio Hesíodo foi um poeta eminentemente oral, uma vez que temos certeza de sua relação com os cantos homéricos já fixados em escrito. Outra referência temporal que nos dá uma idéia bastante exata da existência da poesia escrita na Grécia Antiga é a citação de Aristóxeno de Tarento, que afirma, no século IV a.C. que Safo, Alceu, e Anacreonte, “têm seus livros como companheiros.”³⁰ Esse período de maturação entre o surgimento da escrita grega e o conceito de autoria personificado em Simônides, como mencionamos, durou aproximadamente dois séculos, que vão da necessidade primeira e pública da escrita como firmadora da legislação até o ponto em que Simônides se encontra, em que a escrita já representa um auxílio criativo e estético. As linhas evolutivas que delineiam essa evolução não são muito claras devido à escassez de fontes, todavia estamos certos de que a relação de Simônides com a poesia já é eminentemente escrita, como nos aponta, por exemplo, sua complexidade estrófica e a escassez de fórmulas pré-definidas.

Que Simônides seja, por excelência um poeta da escrita, não quer dizer que seus poemas sejam meramente lidos. Sabe-se que mesmo em sua época, a função do

²⁹ GALÍ, N. *Poesia silenciosa, pintura que habla*. p. 28.

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

texto escrito era meramente compositiva ou transmissiva, sendo a execução do poema um evento de natureza oral, mais especificamente musical. Temos que esperar até o período Alexandrino para encontrar poemas destinados exclusivamente à leitura em voz baixa. Essa posição intermediária não implica numa relação meramente técnica, uma instrumentalização da escrita por parte do poeta. A relação entre o poeta e escrita, mesmo na época de Simônides, pode ser percebida plenamente como uma relação social, muito além de qualquer restrição da escrita a seu próprio produto artístico. Existe sem dúvida a tentação histórica de projetar uma técnica já devidamente instrumentalizada sobre compreensão de seu próprio surgimento, todavia, como ressalta Neus Galí³¹, tratar a importância da escrita como um mero meio de comunicação é, a fim de compreender a sua gênese, utilizar-se dos próprios meios que ela criou. Isolamos a escrita técnica porque ela já aparece suficientemente definida em relação a outras técnicas e seus processos evolutivos devidamente registrados pela história. Entretanto, o fenômeno da escrita, para o homem grego “*no se trata de un perfeccionamiento de algo dado, como el paso de un instrumento de piedra a otro de metal, sino de un cambio de economía signica que altera sustancialmente la relación de los hombres entre si y con el mundo que les rodea.(...) no se trata, pues, de que haya el hombre más la escritura, sino el hombre de antes y el de después de la escritura.*”³² Das diversas mudanças que a nova percepção escriturística de mundo traz consigo, é a alteração da relação entre tempo e espaço que afeta com extrema profundidade o ofício poético. Proverbial na expressão latina “*verba volant, scripta manent*”, essa relação, quando transposta para a realidade poética escrita – mesmo a em que a poesia ainda é performada oralmente –, faz surgir, além de todas as possibilidades prosaicas e métricas impensáveis no âmbito mnemônico, um novo campo de ação onde transmissão e preservação independem da memória coletiva, colocando essa individualização a um passo do conceito de autoria e de todas as possibilidades mercadológicas que ele implica. Assim, tendo a memória perdido seu lugar central nesse processo de transmissão, Mnemósine perde seu lugar no panteão; os outros deuses já não mais necessitam de seus serviços para

³¹Ibid., p. 33.

³²Ibid., p. 34.

sobreviverem, e os homens, tão logo conquistam formas anteriormente impensáveis para cantar presente, passado e futuro, satisfazem-se com uma técnica sem deus ou deusa que a represente.

Seja por coincidência, ou não, conta-se que a educação dos bardos celtas – e isso preenche imaginativamente a lacuna histórica sobre a formação dos antigos aedos – se dava em pequenas salas, completamente escuras, para que a impressão do efeito acústico fosse máxima, e mínima a distração dos estímulos visuais. A função naturalmente organizadora e unificadora da visão passava à audição – uma transição desnecessária para os cegos de nascimento, como na falsa etimologia ‘*ho me horôn*’, aquele que não vê³³. É na *forma mentis* do poeta que ocorre a transformação radical. Os mecanismos mentais treinados para a oralidade e para a sonoridade nesse fechamento visual são inversamente proporcionais aos mecanismos liberados pela preponderância da escrita. O poeta por si só em sua cegueira – natural ou não – já era um ser apartado do resto dos homens; agora portador do *enthousiasmos* e das revelações de uma ordem coletiva e pertencente à casta ancestral dos poetas. Já o novo poeta, o poeta da escrita, visto que não depende mais da memória coletiva para sobreviver – justamente porque a memória coletiva não depende mais dele –, é um homem individualizado como os demais, sua garantia de superioridade não é a cegueira – que muito bem poderia ser a imagem corporal do compromisso mítico com a completa impessoalidade –, mas o estilo, antítese da cegueira do qual se pode dizer que, não por coincidência, *le style c'est l'homme même*. A partir da frase do conde de Buffon, síntese de uma modernidade antiga cuja característica preponderante é a individualização, reconhecemos que o indivíduo, por si mesmo, inexistente como indivíduo se despojado daquela qualidade eminentemente estética a que chamamos estilo. Aceitas essas premissas, aceitamos, por conseguinte, que a biografia de Simônides traz todos os traços necessários para que o homem se defina por seu próprio estilo, e, em seu caso, colocado ao lado das “sombras” biográficas de seu tempo sobressaía instantaneamente como uma personalidade humanamente bem definida, algo raríssimo, e talvez único, em se tratando de um poeta do século VI a.C. Da reunião de fragmentos, anedotas e traços biográficos surge então uma

³³Ibid., p. 36.

personalidade, que, mesmo nos pautando pelos padrões contemporâneos não hesitamos dizer pertencente a um autor que, conseqüentemente, individualiza-se por meio de um estilo próprio.

Imerso em seu tempo mítico, o discurso oral remete apenas aos elementos que harmonizam com suas mesmas perspectivas cronológicas e míticas, isto quer dizer que inexistente referência a um modelo original ou a qualquer forma discursiva humanamente individualizada. Com a escrita nasce o estilo e, conseqüentemente, a noção de autoria, fundamental para que seja possível colocar duas artes originalmente antagônicas em uma mesma comparação. Dizem algumas tradições tardias que Simônides foi o responsável pela introdução no alfabeto grego das vogais *eta* e *ômega* e das consoantes *xi* e *psy*.³⁴ Em outros casos, afirma-se que o poeta participou do grupo, comandado pelo tirano Pisístrato, que verteu as obras de Homero para a escrita. Lenda ou não, é certo que a posição em que os herdeiros de sua biografia o colocaram determina-se pela privilegiada possibilidade de lidar com os dois universos literários, um em crescente extinção e outro em franca cristalização; relação essa que incorre na possibilidade única de realizar uma abordagem estritamente literária – nos padrões que concedemos à literatura escrita – a uma tradição épica ainda viva como expressão oral. Simônides é um espectador privilegiado, que têm a raríssima possibilidade histórica de participar ativamente dos dois mundos, visto que conhece, ao mesmo tempo, o Homero local dos rapsodos, em suas formulações abertas e performáticas, e o Homero, porque não tirânico, de Pisístrato, codificado perpetuamente sob a égide de um original, de um modelo definitivo a ser referido por todos os tempos vindouros.

Ao nos depararmos com o *corpus* biográfico de Simônides, surge instantaneamente a impressão de que o poeta ali retratado não é um personagem mítico – apesar do caráter lendário –, mas um literato, um autor profissional que soube moldar sua própria figura segundo uma espécie de *merchandising* próprio. Se isso ocorre devido a ser uma figura histórica de carne e osso ou à projeção imaginária de seus contemporâneos, não importa muito, pois a figura que surge é completamente estranha à cultura poética grega do passado, ao passo que é simbolicamente

³⁴Ibid., p. 38.

representativa do que essa mesma cultura - agora artística - virá a ser. É no proêmio da segunda Ístmica de Píndaro que encontramos a afirmação de que a Musa do passado “não era amiga do lucro nem mercenária”³⁵, sendo esta observação, alguns diziam, uma referência indireta a Simônides. A mesma materialidade artística que o permitiu ver poesia e pintura como artes comparáveis, fê-lo, de acordo com seus biógrafos antigos, ser considerado o primeiro a cobrar pela produção de um poema encomendado. Só alguém consciente ao ponto de encarar a poesia como artefato material, ou seja, capaz de torná-la um produto, poderia ter alcançado o distanciamento crítico requerido para poder estetizá-la até que coincidissem tecnicamente com a arte pictórica. Ambos os procedimentos, análogos em mentalidade, representam em seus campos mudanças radicais de ponto de vista, o primeiro autoral e econômico, o segundo crítico e estético.

Consequência inevitável da comercialização é a profissionalização do fazer poético; ou seja, o retorno do labor em termos de louvor, presentes, respeito, fama, tornou-se insuficiente ou foi relegado a segundo plano, pois paga-se o poema com dinheiro, o artifício com a suposta quantia referente ao valor do mesmo. A existência dessa nova “tabela” de preços fica evidente na anedota que já contamos sobre a encomenda feita a Simônides. Sua recusa não foi propriamente estética, apesar do argumento inicial, foi financeira. Afinal, o trabalho imaginativo dispensado para transformar uma corrida de burros em um grande evento olímpico é incalculavelmente maior e mais incomum do que o de garantir prestígio a um evento por si mesmo já louvado por outros poetas. Justamente por isso, o valor cobrado, como o de toda mercadoria de luxo, ressaltava, para além da qualidade do produto, sua exclusividade – era como um quadro, com o retrato do dono, como um Hércules redivivo. O centro de todo esse processo não é mais a divindade, mas o autor tal qual direto responsável por sua obra. Conceitualmente, a categoria autoral era impensável e impossível em tempos anteriores, Neus Galí cita o exemplo clássico do aedo Tâmiris que, em Homero, que sofre o castigo da mudez e da cegueira por haver se vangloriado de sua arte, e, com isso, não ter dado o devido crédito às Musas. Encontramos sinais claros de autoria apenas a partir do surgimento dos poetas

³⁵Ibid., p. 142.

monódicos. Já em casos como o de Hesíodo, que apesar de assinar sua composição em terceira pessoa e continuar o poema em primeira pessoa, nada se pode afirmar a respeito de uma real autoria. Mas uma evidência completamente diversa surge quando consideramos Teógnis de Mégara, que coloca seu nome como um selo (sphragis) em seus poemas: “*Cirno, componiendo estes versos lês pondré um sello, y nadie podrá robarlos a escondidas, nadie los falseará delante de um hombre de bien, y todo el mundo dirá: son los versos de Teógnis de Mégara, famoso entre los hombres todos*”

³⁶ Nesse novo mundo, onde o poema recebe o selo da autoria, inexistia lugar para o anonimato poético.

Antecedentes do selo de Teógnis são encontráveis nas diversas ocorrências da comparação entre poemas e monumentos feitas por Píndaro; afinal, não basta apenas o selo do nome, deve haver a garantia de durabilidade da obra para que haja a verdadeira eternidade do poeta: “*y ni el moho ni el tiempo que todo lo doma / destruirán esta sepultura*” e “*a este edificio ni la lluvia de invierno, ejército duro que avanza de la nube / tronante, ni el viento a las grutas / Del mar podránse levar, por la arena y guijarro que todo lo arrastran*”³⁷. Do mesmo modo que o homenageado perdura numa estátua ou num quadro, ele agora pode perdurar num poema. A eternidade da poesia escrita ainda lhe fornece uma vantagem fundamental quando comparada a essas artes, visto que, ao contrário das artes que dependem de um único suporte material para sobreviverem, a poesia pode ser facilmente copiada, tendo assim sua imortalidade garantida: “*No soy escultor como para labrar inmóviles / estatuas que sobre su próprio pedestal / se mantengan em pie*”. Dificilmente seria possível traçar um panorama detalhado de como tais fenômenos influenciaram na concepção comercial da obra artística; o que podemos deduzir com alguma margem de certeza é que ao deixar de ser um ato sacral para ser um produto artesanal, a poesia adentrou uma esfera anteriormente dominada por artes como a escultura, a decoração, a feitura de vasos, e, obviamente, a pintura. A plenitude dessa pode ser considerado o ponto culminante da dessacralização. A poesia não é mais um fenômeno separado e acima das outras representações artísticas, e compartilha com elas semelhantes

³⁶Ibid., p. 43.

³⁷Ibid., p. 164.

condições jurídicas, religiosas, econômicas, comerciais e sociais. Mas isso que muitos veriam como um rebaixamento, outros poderiam ver como uma valorização, com bastante razão. Sabe-se, por exemplo, que Fídias recebeu três mil dracmas para produzir uma estatueta de Palas Atenas, enquanto a soma que Píndaro recebeu para compor um ditirambo em honra aos atenienses foi de 10 mil dracmas. É claro que deduzir dessa informação – e de informações do gênero – as diversas implicações comerciais que envolviam seria um erro histórico, no entanto esse tipo de evidência nos diz que a poesia não desceu ao plano das técnicas para se igualar às outras artes. A aura superior ainda a envolvia, sua técnica era uma técnica do intelecto – não a rude fabricação manual –, e, mercadologicamente, tornou-se um produto competitivo por ser eterno, personalizado e ainda compartilhar características das outras artes. A poesia pode ser uma escultura em movimento, assim como pode ser uma pintura que fala. Simônides carrega junto com sua fama, o mérito ou demérito de ser o primeiro poeta que levou às últimas conseqüências essa nova situação da poesia. Além de autor, ele foi proprietário de seus poemas, comerciante e esteta, rótulos impensáveis e inimputáveis a qualquer poeta até o momento que, juntamente com todas as transformações sociais e artísticas de que dependiam, abriram espaço para a crítica mais devastadora já direcionada à poesia: a expulsão dos poetas da república platônica.

2.2.

Poesia, pintura e verdade

Dentro de uma cultura puramente oral, a filosofia e as ciências, como hoje as concebemos, dificilmente se desenvolveriam. Em certo grau, podemos dizer que ambas são formas de conhecimento literárias, ou seja, que dependem da possibilidade de comparação conceitual, apenas encontrável como elemento estável na solidificação da escrita. A herança conceitual é a mãe da constância necessária para o surgimento das categorizações, dos métodos, dos sistemas; sua ausência não significa

inexistência de conhecimento, mas um conhecimento cujo caráter permanente remete ao polimorfismo mítico e à consciência grupal de um povo. Ter isso em vista é um dos caminhos a partir do qual podemos entender a crítica platônica à poesia, pois por mais que o filósofo quisesse fornecer ao problema a aura daquela antiguidade que para os gregos dotava as coisas de dignidade, é fundamental ter em mente que tais questões, assim como foram postas, seriam impossíveis em eras passadas. Para o descontentamento de Platão, conservador que era, a batalha entre poesia e filosofia era uma novidade, para não dizer uma revolução.

Estendendo mais um pouco esse aspecto do caráter político platônico, não nos custa evocar sua crítica à música como análoga ao ataque à poesia. Resumidamente, a visão de Platão sobre a pedagogia musical é uma condenação à liberdade musical de seu tempo – e em certo sentido também da passada –, cuja capacidade de evocação emotiva, segundo ele, poderia tornar-se extremamente danosa à alma e comprometer permanentemente a harmonia humana. Tradicionalmente, sustenta Platão nas *Leis*, cada padrão musical do passado correspondia rigidamente a uma sensação bem definida, determinando assim a justa comunicação entre o mundo dos homens e o universo das musas. Com o passar do tempo e o decair moral, cultural e educacional, os homens foram possuídos por uma busca desenfreada pelo prazer, sendo a música um dos caminhos para a realização dessa tendência hedonista. Toda música cuja função primordial reside no prazer é considerada inferior aos outros tipos. Contaminada pelas formas mais baixas e sentimentais de expressão, a música direcionada somente ao prazer não passa de uma confusão de formas destituídas de sentido superior, pois nem mesmo pode ser julgada segundo o sentimento que proporciona, uma vez que a qualidade deste, dentro da escala dos prazeres humanos, é também inferior.

Existem basicamente dois tipos de tratamento do problema musical na República. O primeiro se refere à imagética musical referente ao aspecto metafísico da harmonia, cujas implicações fundamentais são metafísicas e pitagóricas; o segundo, que mais nos interessa pela possibilidade de relação com a crítica à poesia, restringe-se à demarcação do papel da educação musical do cidadão, principalmente do público infantil. Para as bases dessa educação, é preciso ter em mente a influência que as

harmoniai, e não as melodias tomadas como formas individuais, exercem em seus correspondentes éticos. Se a imitação de um padrão harmônico predispõe o ouvinte (e também o músico) a certos tipos de variações sentimentais classificáveis segundo as categorias éticas – principalmente no caso das crianças, em fases nas quais concepções éticas não são plenamente verbalizáveis –, fica claro que, para uma educação voltada para a virtude, esses padrões devem ser selecionados de acordo com as características psíquicas que suscitam. Se a alma, portanto, imita diretamente os atributos éticos suscitados pela música, devem ser diagnosticadas as *harmoniai* corruptoras, e analisadas as propostas de seu banimento, para que restem apenas aquelas cuja nobre simplicidade remete à música produzida na Grécia do passado.

Para Platão, a música deveria integrar, juntamente com a ginástica, a formação básica da criança, porque se a função da ginástica é ordenar os movimentos e as capacidades do corpo, a função da música seria ordenar, na alma, os mesmos quesitos. Resumidamente, podemos dividir a visão platônica sobre as funções da música em quatro partes – de alguma forma correspondentes à visão aristotélica³⁸. A primeira diz respeito à educação das emoções a partir da correspondência entre os movimentos musicais melódicos e rítmicos e os movimentos emocionais da alma; a segunda se refere ao prazer musical, que não é negado pelo filósofo quando propriamente subordinado às corretas emoções humanas; a terceira trata do fim último da música, que é prover as bases da retidão moral a partir da intimidade com sentimentos virtuosos; e, finalmente, a quarta, que não é uma meta imediata, mas a possibilidade de que no futuro o cidadão bem educado musicalmente venha a ter um desempenho superior na educação formal. Num quadro geral, Platão parece satisfazer-se com a exposição de sua teoria, tanto que não entra em maiores detalhes sobre quais modos musicais banir. Mesmo havendo, na *República*, alguma sugestão de que os modos superiores são o Dórico e o Frígio, quando se propõe uma análise extensa da teoria harmônica nas *Leis*, não existe estritamente a preocupação com a

³⁸ Um resumo da visão aristotélica pode ser encontrado no estudo de Mary B. Schoen-Nazzaro, intitulado *Plato and Aristotle on the ends of music*, do qual frisamos a seguinte passagem "Plato assigns four ends to music: moving the emotions, giving pleasure, disposing toward moral goodness and disposing toward learning. Aristotle, also, sees music as having four ends: imitating emotion, giving pleasure, disposing toward moral virtue, and giving intellectual enjoyment. Except for the last, these ends readily appear to be the same."

identificação direta dos modos a serem banidos, mas com as reverberações político-sociais e as possibilidades de análise ética da música.

Certamente a pedagogia é um dos principais aspectos aspecto – mas talvez não o principal – das observações musicais de Platão. A fim de não reduzir a importância do problema para a cosmogonia platônica, é justo considerar ao menos a variedade de consequências metafísicas que o problema da música exerce em suas teorias. Dos “casamentos musicais”³⁹ às influências corporais e anímicas⁴⁰, das confluências visivelmente pitagóricas às descobertas recentes da estruturação musical dos *Diálogos*⁴¹, devemos entender o problema musical – e também o problema poético – em suas mais amplas consequências dentro da doutrina platônica. Sugerimos, a partir da possibilidade mesma de isolamento do aspecto educacional, que o ataque de Platão a música seja visto como um complemento à sua defesa; assim também ocorre com a poesia, pois o radicalismo do ataque a cada arte é diretamente correspondente à sua importância na educação do cidadão grego e ao papel social que exerce dentro do panorama cultural.

Reforcemos então, de modo a demarcar substancialmente a função das duas artes, uma diferença crítica fundamental. Por mais que Platão utilize ataque semelhante à poesia, jamais poderia basear-se no mesmo padrão crítico que utiliza na música. Seu alvo é a música disforme, surgida com o passar dos tempos como perversão de uma tradição musical anterior e perfeitamente integrada aos mais elevados graus da natureza humana. Ora, essa Atlântida musical dificilmente existiu na Grécia pré-platônica, e sua suposição por Platão pode ser lida como um artifício retórico a evocar o lugar-comum da Era Áurea. Homero é a consolidação de uma época de ouro da poesia, e está plenamente presente no tempo em que vive o filósofo; por isso sua estratégia, como veremos a partir de agora, não se baseia em supor uma *über*-poesia extinta ou deturpada – pois o padrão poético superior existia claramente e determinava sua sociedade, assim como pretendia que a música superior a determinasse. Situado no ápice da cultura grega, Homero – e a poesia como um todo – não poderia ser esquecido ou meramente posto de lado, como Platão propunha que

³⁹ MCCLAIN, E. *Musical "Marriages" in Plato's "Republic"*.

⁴⁰ PELOSI, F. *Plato on Music, Soul and Body*.

⁴¹ KENNEDY, J.B. *The Musical Structure of Plato's Dialogues*.

se fizesse com as *harmoniai* eticamente decadentes de seu tempo, ele deveria ser rebaixado, censurado e, em último caso, rejeitado como farsante ou falsário juntamente com os outros poetas. A sabedoria filosófica não poderia conviver com uma arte cujo fim último não diz respeito à realidade, mas à imitação da realidade; na impossibilidade de conciliá-las, restava então expulsar os poetas da República.

Uma decisão radical como essa demonstra muito mais o extremo poder que Platão via na poesia do que um suposto desprezo pela mesma – um poder educacional talvez maior do que o da música, pois a educação infantil poderia ser, até certo ponto, controlada, mas a atuação dos poetas na sociedade como um todo, não ⁴². Os poetas não seriam expulsos porque exerciam pouca importância dentro da República, mas porque exerciam demasiada importância – e a filosofia, de menos. Aqui já encontramos uma pista para chegar aos princípios da crítica platônica. Em último grau, o que ele pretende provar não é a inutilidade ou a ineficácia da poesia, pelo contrário, Platão quer demonstrar sua incorreta posição dentro do sistema cultural, social, político e educacional grego, pois o poeta é o único ser que legisla sobre matérias que não domina plenamente, é um ignorante.

Se quisermos tornar curto o longo caminho que culmina no atestado de ignorância dos poetas, devemos retomar a discussão que iniciamos em Simônides, pois o seu ponto de chegada é o ponto de partida de Platão. Como vimos, Simônides simboliza a culminação da poesia como técnica, ou seja, o ponto máximo da arte dessacralizada que é sinônimo de uma arte puramente material. Essa situação da arte poética é justamente a condição indispensável para o ataque platônico. Mesmo quando Platão parece ser contraditório em seus julgamentos, o que existe como pano de fundo é a possibilidade de discussão da poesia no campo da *tekhnê*. Por exemplo, o argumento mais famoso da República afirma que a *tekhnê* da poesia a qualifica apenas como uma arte da imitação, o que a distancia em três graus da verdade; por

⁴² Apesar dessas observações, parece-nos claro que, dentro da cosmogonia platônica, a música exerce uma importância incalculavelmente maior do que a poesia. A poesia restringe-se ao domínio mítico, cultural, social, educacional, é passível de abolição ou correção. A música pertence à estrutura ontológica do universo como música das esferas, como harmonia dos movimentos das almas, e, em último grau, como estrutura matemática do ser. Em certo sentido, devido ao aspecto cultural e gnosiológico da poesia, ela poderia ser em diversas das suas funções - e parece que essa é uma das finalidades da crítica platônica - substituída pela filosofia. A música, por sua vez, não permitiria essa substituição, pois é, de algum modo, anterior à própria filosofia.

outro lado na *Apologia* e no *Íon*, argumenta-se que o *enthousiasmos* distancia toda poesia daquela verdadeira *tekhnê* que permite o conhecimento de cada ofício e, por isso, a torna estranha à sabedoria; já no *Protágoras*, a poesia é vista como uma variante da sofística, uma *sophistikêntekhnên*. A aparente ambigüidade dos argumentos platônicos esconde em si o lugar comum da técnica e da poesia dessacralizada. Lido com atenção, o argumento do *Íon*, por mais que pareça à primeira vista uma defesa do *enthousiamos* como inspiração divina, acaba por negar a sabedoria às próprias divindades inspiradoras. Caso não possamos entendê-la como dessacralização direta da poesia, nada nos impede de interpretá-la como uma dessacralização da própria sacralidade.

Da *tekhnê* também parte o argumento platônico que mais nos interessa, porque utiliza a pintura como base comparativa para demonstrar a distância entre o enunciado poético e a estrutura da realidade. Dentre as diversas camadas da crítica platônica que vão surgindo ao decorrer dos diálogos, a notar, a negação de uma *teknê* verdadeira à poesia, ignorância dos poetas, independência entre poesia e razão, indiferença dos poetas em relação à verdade, o prazer como fim último da poesia e falsidade e impiedade dos mitos poéticos⁴³, a comparação entre pintura e poesia surge como um ponto central unificador. Sua existência, ao mesmo tempo em que pressupõe toda a crítica exercida nos diálogos anteriores e também os argumentos do início da *República*, as contém potencialmente, ampliando seu poder com a utilização de uma comparação de forte apelo imaginativo e imagético – ao contrário dos outros argumentos, marcadamente retóricos. Isso não quer dizer que o argumento construído na *República* não seja retórico, pelo contrário, a complexa construção e encadeamento temático realizada pacientemente nos livros I, II, III e X – os que tratam a poesia de forma específica – é imensamente sofisticado se comparado aos diálogos anteriores; o auxílio da comparação entre pintura e poesia serve sobretudo para corroborar essa sofisticação. Um belo exemplo da técnica platônica, normalmente esquecido pelos comentadores, pode ser percebido na quantidade de poetas citados durante as primeiras fases do diálogo, nas quais, com extrema sutileza, Platão consegue manter durante certo tempo um tom de neutralidade quase que

⁴³ GALI, N. *Poesia silenciosa, pintura que habla*. p. 235.

favorável à autoridade poética; não deixemos de notar ainda o potencial argumentativo desse artifício, uma vez que marca estritamente o início de todo o diálogo. Homero, Hesíodo, Sófocles, Simônides e Píndaro são mencionados, com certa admiração, como fontes de sabedoria. Sócrates cita de modo bastante cortês a fórmula homérica “no limiar da velhice” para se referir à idade de Céfalo, que o responde evocando Sòfocles. Simônides é chamado por Sócrates de “homem sábio e divino”, e as palavras “cheias de encanto” de Píndaro são tomadas como fonte de sabedoria acerca as vantagens que encontra o homem justo ao fim da vida, pois:

a doce esperança
que lhe acalenta o coração acompanha-o,
qual ama da velhice – a esperança que governa, mais que tudo,
os espíritos vacilantes dos mortais.⁴⁴

Implícito nas finalidades retóricas dessas evocações reside ainda um argumento definido pela cena que comporta o diálogo: Sócrates e Gláucon, após assistirem às celebrações em honra da deusa Bêndis, são persuadidos por Adimanto e Polemarco a permanecer na cidade para jantar em sua casa e posteriormente comparecer aos festejos noturnos. O diálogo inicial, permeado por poetas e travado em uma de situação social convivência entre hóspedes e anfitriões, pode ser lido como um atestado de importância cultural dos poetas a partir dos meros exemplos cotidianos da importância que eles exerciam nas mais simples opiniões dos cidadãos. Platão parece querer, antes de mais nada, demonstrar dramaticamente em volta de quais princípios gira a *doxa* culturalmente aceita pelos Gregos, para posteriormente atestar a superioridade da sabedoria filosófica.

A discussão que se segue a essas primeiras cenas, diz respeito à idéia de justiça, já preparada retoricamente com argumentos poéticos pela cena anterior. Adimanto expõe sua noção de justiça a partir da sabedoria poética segundo qual o importante não seria propriamente a prática da justiça em si, mas a imagem social da justiça. A injustiça, por pragmatismo, traria consigo diversas vantagens que a justiça deixaria de lado em nome do extremo rigor necessário para sua prática. Precisamente por causa disso, a poesia só consideraria a justiça sob o aspecto das

⁴⁴ PLATÃO. *República*. p. 8.

honras e recompensas, jamais por sua virtude intrínseca. É na criação das falsas mitologias que reside o erro fundamental. Aos deuses são imputadas condutas indignas da divindade. Homicídios, parricídios, traições, vinganças, mesmo quando tomadas alegoricamente, corrompem a alma e a distanciam da virtude, sendo a tentativa que Adimanto realiza de definir a justiça por meio de exemplos poéticos, prova cabal dessa corrupção. A divindade é essencialmente boa, qualquer tentativa de rebaixá-la à imperfeição deve ser condenada:

Que o poeta diga que quem expia a pena é desgraçado, e que o autor da desgraça foi a divindade, não devemos consenti-lo. Mas devemos consentir, sim, se disserem que precisavam de castigo os mais, por serem desgraçados, e que, expiando o seu crime, estavam a receber um benefício de deus. Que se siga que o deus, sendo bom, foi a causa de desgraça para alguém, é coisa que se deve combater por todos os processos, para que ninguém faça afirmações dessas na sua própria cidade, se quer que ela tenha uma boa legislação, nem pessoa alguma velha ou nova, ouça contar tais histórias, em verso ou em prosa, pois quem assim falasse diria impiedades, sem utilidade para nós e em desacordo com os outros.⁴⁵

Em seguida a esses argumentos, ao contrário do que acontece no caso das *harmoniai* musicais, Platão fornece um exemplo prático de como funcionaria sua censura de diversas passagens da *Odisséia* e da *Ilíada*. Mas por que Homero? A resposta marca definitivamente o teor da condenação platônica: “quanto mais poéticas as palavras, menos devem ser ouvidas por crianças e por homens que devem ser livres, pois devem temer mais a escravatura do que a morte”.⁴⁶ Resumidamente, é esse o percurso de Platão nos três primeiros livros da *República* até atingir o ponto nevrálgico do argumento, quando retoma a questão da poesia no décimo e último livro e desfere seu golpe final, ao compará-la à pintura.

Durante diversos diálogos a pintura aparece como uma espécie de auxílio argumentativo, às vezes para aclarar um exemplo, outras vezes para marcar uma metáfora ou a título de comparação. Nessas alusões, a arte pictórica jamais é o centro da discussão. O filósofo parece ver nela um enorme potencial ilustrativo em conexão direta com a estrutura realidade. Ela se apresenta, no *Hípias Menor*, por exemplo, como um contraponto material, sensível, às possibilidades de beleza ideal.

⁴⁵ Ibid., p. 93.

⁴⁶ Ibid., p. 103.

Exatamente no papel de oposição à beleza mesma (*auto to kalon*) ou ao belo em si (*autou tou kalou*), que a pintura figura na *República*, mas com uma diferença fundamental para os outros diálogos: o papel da imitação na arte é levado às últimas conseqüências culturais, sociais e filosóficas. Bastante útil para situar-nos dentro daquilo a que Platão se referia culturalmente como pintura é compreender – dado que já exemplificamos suas críticas à música e à poesia de seu tempo – quais eram as inovações técnicas pelas quais ela passava na época. Ao contrário da correspondência direta entre o modo da arte e a prática da ética percebida pelo filósofo tanto na poesia como na música, a marca fundamental da pintura é, na verdade, uma anti-correspondência; ela não é perniciosa porque corresponde a um objeto ético distante da virtude, mas porque simplesmente corresponde a uma ilusão, a um objeto cuja distância da realidade demonstra sua distância da verdade. Enquanto o que circunda a poesia e a música é uma crítica ética – obviamente com conseqüências sociais, culturais e políticas –, o que circunda a pintura é uma crítica ontológica. A *skiagraphia* ou *skenographia*, na opinião de alguns estudiosos, era a técnica pictórica que Platão tinha em mente quando criticava a pintura como um todo. Como nota Neus Galí, realiza-se essa suposição porque nos diálogos platônicos a menção a essa técnica ocorre dez vezes, algo muito incomum se levarmos em conta a especificidade da referência. Dentre as diversas possibilidades pictóricas, o que define a *skiagraphia* é sua tendência a um realismo extremo, que não era de todo desconhecido da época, pois já se praticava tanto a perspectiva como o escorço. Todavia, segundo o que as fontes nos legaram, o tipo específico de realismo que caracterizava essa técnica tinha um viés marcadamente ilusionista. Daí podemos supor teoricamente que Platão não condenava a pintura como um todo, mas apenas aquelas cuja técnica empreendia uma mimese cuja função primeira fosse o simulacro.

Outro aspecto interessante da referência platônica à *skiagraphia* é sua aparição metafórica. No *Fedón*, Sócrates critica o relativismo dos pensadores que baseiam a concepção da virtude na opção pelo mal menor⁴⁷, qualificando o teor de suas teorias como uma *skiagraphia* moral, ou seja, como uma virtude ilusória, uma falsa imitação da virtude. O mesmo termo reaparece algumas vezes na *República* em

⁴⁷ GALI, N. *Poesia silenciosa, pintura que habla*. p. 263.

circunstâncias semelhantes. Digna de nota é a passagem em que Pláto utiliza o termo para distanciar o conhecimento filosófico da *Weltanschauung* vulgar: “Repara que, exceptuando o prazer do sábio, o dos outros não é perfeitamente verdadeiro nem puro, mas uma espécie de sombreado”⁴⁸⁴⁹ “Sombreado”, foi o termo encontrado para traduzir essa referência ao caráter ilusório da *skiagraphia* (*eskiagraphêmê*). Novamente, porém dessa vez de forma mais radical e abrangente que no *Fedón*, o termo diz respeito a uma espécie muito específica de falsificação da realidade, na qual a própria experiência existencial (assim como na experiência estética da *skiagraphia*) é enganada ao consumir um símile tal qual fosse o original. Por mais que a real posição de Platão sobre essa técnica específica seja inatingível, podemos ao menos estar certos de que a utilização metafórica de um certo tipo de pintura é uma ocorrência análoga à utilização da pintura como recurso retórico para uma crítica ontológica. A análise filosófica sobre a *skiagraphia* nos fornece antecipadamente o tom de sua posição geral sobre a pintura, e, por conseguinte, da dimensão ontológica da comparação entre pintura e poesia.

Além das observações sobre a *skiagraphia*, uma medida que pode ser utilizada para determinar de algum modo as posições de Platão sobre a pintura é a seguinte passagem das *Leis*, em que aparece uma admiração incomum pela arte egípcia:

Athenian: But at present this licence is allowed in practically every State, with the exception of Egypt.

Clinias: How, then, does the law stand in Egypt?

Athenian: It is marvellous, even in the telling. It appears that long ago they determined on the rule of which we are now speaking, that the youth of a State should practise in their rehearsals postures and tunes that are good: these they prescribed in detail and posted up in the temples, and outside this official list it was, and still is, forbidden to painters and all other producers of postures and representations to introduce any innovation or invention, whether in such productions or in any other branch of music, over and above the traditional forms. And if you look there, you will find that the things depicted or graven there 10,000 years ago (I mean what I say, not loosely but literally 10,000) are no whit better or worse than the productions of today, but wrought with the same art.⁵⁰

⁴⁸ Ibid., p. 264-265.

⁴⁹ Platão. *República*.

⁵⁰ PLATO, *Laws*. 656d - 657a.

Inexiste um consenso entre os estudiosos sobre se há na passagem uma preferência clara e absoluta pela arte egípcia ou se Platão apenas utiliza a referência histórica acima como meio imparcial sobre o qual elaborar suas teorias. Todavia, como ressalta Neus Galí – cuja posição é favorável à hipótese da isenção estética –, o interesse subjacente na passagem diz respeito à necessidade de submeter a poesia a uma legislação rigorosa, algo que apenas ocorria no Egito. Esse impedimento legal exercido pelos egípcios nas tentativas de inovações artísticas seria então o ponto indiscutível dessa referência a uma arte estrangeira e a um modelo constitucional existente – o que talvez, para o filósofo, levaria a teoria a um plano prático. Constroem-se assim, a partir da existência de uma crítica objetiva a uma técnica pictórica e de uma referência histórico-social a um modelo legislativo⁵¹, os alicerces da comparação final entre pintura e poesia que, ao contrário o que ocorre nessas duas referências não se baseia num acidente – técnico ou jurídico –, mas numa propriedade ontológica cuja característica fundamental é a *mimesis*⁵².

É notório que a constante de toda a filosofia platônica se encontra na possibilidade de existência plenamente verdadeira apenas no mundo hiperurânico. A verdade pertence ao Mundo das Idéias e a distância fenomênica que se impõe entre algo e esse mundo superior é diretamente equivalente à distância entre tal coisa e a verdade. As *tekhnai eikastikai*, ou artes figurativas, encaixam-se, dentro dessa hierarquia num nível baixíssimo – talvez o mais baixo possível, por sua distância conter não apenas a mácula de existir no mundo material, mas, além disso, por também não ser algo completamente pertencente a ele, mas apenas uma imagem imperfeita de algo imperfeito em si mesmo. Essa distância é a marca maior da *mimetikê tekhnê*, da arte puramente imitativa, e por isso mesmo é o ponto de apoio da comparação entre pintura e poesia – e aqui percebemos claramente o papel crucial da

⁵¹ Cabe notar aqui que essas duas visões foram selecionadas porque convergem para o nosso tópico. A presença da pintura em Platão, assim como a da poesia, é muito mais abrangente do que a comparação entre as duas artes. Contrapontos a essas duas visões existem, por exemplo, no *Político*, onde o filósofo trata a pintura como mero entretenimento e também nas *Leis*, onde a pintura aparece como uma *tekhnê* inferior às artes imediatamente úteis como a medicina e a agricultura.

⁵² Como nosso objetivo não é discutir o papel da *mimesis* em Platão – discussão cuja bibliografia extrapola incalculavelmente o tópico proposto –, mas sua função específica dentro da comparação entre pintura e poesia encontrada no *Livro X da República*, esses dois exemplos bastam para ilustrar o estágio preparatório pelo qual passam os elementos da comparação.

dessacralização; na observação que Platão faz no *Teeteto* sobre a pintura pertencer à categoria das *banausikas technas*, ou seja das ocupações subalternas as quais, em alguns casos – como o dos mercadores, por exemplo – os cidadãos estavam impedidos por lei de exercer, encontramos uma hierarquia semelhante, que nos fornece a possibilidade de comparar a condição social das duas artes.

Diversas foram, portanto, as circunstâncias sociais, culturais e filosóficas que reunidas possibilitaram a crítica platônica do *Livro X* da *República*, como a novidade de uma técnica realista, a crescente tensão entre filosofia e poesia, a dessacralização promovida pela palavra escrita e, tão importante quanto, a condição social a que estavam destinados os trabalhadores manuais. Todas essas condições estão reunidas, ao menos implicitamente, na expulsão dos poetas. Ao iniciar o *Livro X*, Platão está, na verdade, retomando uma discussão deixada de lado a partir do *Livro III*, algo que retoricamente sugere todo um circunlóquio de discussões – principalmente sobre a natureza da justiça – em que sempre podemos ler nas entrelinhas ecos de sua crítica aos poetas. Considerando essa possibilidade de leitura, talvez não haja argumento moralmente mais apto, do que chamar os poetas de injustos, visto que, ao transportar a crítica à epistemologia a injustiça se transforma em mentira, em desconhecimento da verdade. Daí surgir, a partir da crítica platônica uma verdadeira novidade epistemológica, inigualável em profundidade e método às considerações de qualquer outro filósofo anterior. A relação entre a poesia e a pintura, até agora, tinha sido abordada de modo muito superficial; até Platão não encontramos nenhum autor cujo foco teórico fosse a analogia entre essas duas artes, muito menos encontramos autor que coloque essa relação como imagem dos fundamentos do conhecimento e como crítica social tão devastadora. Neus Galí divide a crítica platônica em três argumentos que vamos seguir de perto:

Su condena del arte poético se articula, a mi entender, em três argumentaciones estrechamente relacionadas, pero enfocadas desde perspectivas diferentes. En cada una de ellas la pintura sirve de mera ilustración, como un espejo en el que Platón obliga a la poesía a contemplarse. La primera acometida contra el arte poético se funda em razones ontológicas. Em la segunda se adopta um

*punto de vista que podríamos denominar gnoseológico. Em ea tercera la perspectiva es psicológica y atiende a los efectos que la poesía ejerce em el público.*⁵³

Levando em conta as sutilezas da condenação de Platão na *República*, um dos pontos que gera mais controvérsias diz respeito à amplitude dessa condenação. Alguns críticos sustentam que a condenação é total. Tendemos a discordar dessa corrente, principalmente por termos a base comparativa da música. Obviamente, se tomarmos modelos materiais e históricos a condenação pode parecer total, uma vez que parece estender-se a todos os poetas imitativos. Dentro dessa possibilidade ontológica, toda poesia humana seria, de certa forma, imitativa e seu contrário seria a filosofia, cuja relação com a realidade é baseada na verdade. Entretanto, uma leitura puramente textual da *República* deixaria de lado problemas análogos como o da música e também como suas considerações sobre as outras manifestações artísticas e técnicas. Por isso tendemos a interpretar a expulsão dos poetas primeiramente como um direcionamento a um modelo ideal de poesia, e, em segundo lugar, como uma tentativa extrema de extirpar o tanto quanto possível os inconvenientes psicológicos, pedagógicos e culturais da poesia – daí a censura a Homero, e não a condenação total. Literalmente, a própria conclusão do *Livro IX* parece corroborar essa visão: “Mas talvez haja um modelo no céu, para quem quiser contemplá-la e, contemplando-a, fundar uma para si mesmo. De resto, nada importa que a cidade exista em qualquer lugar, ou venha a existir, porquanto é pelas suas normas, e pelas de mais nenhuma outra, que ele pautará o seu comportamento.”⁵⁴ Por outro lado, existe um ponto a partir do qual a teoria da condenação total ganha força. Ele se apóia no raciocínio de que se a poesia, assim como a pintura, é uma arte essencialmente mimética, ela é incapaz de imitar as idéias de forma pura – limitação que a música, com suas *harmoniai* específicas, transcende –, tornando-se assim impossível a produção de um tipo de poesia diretamente ligada à verdade. Desse modo não haveria, dentro das possibilidades estéticas da arte poética, uma *mimese* má e uma *mimese* boa. Toda imitação seria prejudicial, e se toda poesia é, em algum grau, imitativa, todos os poetas deveriam ser banidos. Essa tensão é decerto irresolúvel se a análise for restrita

⁵³ GALI, N. *Poesia silenciosa, pintura que habla*. p. 286.

⁵⁴ PLATÃO, *República*. p. 447.

à *República*, por isso nossa sugestão de uma visão mais abrangente que concilia a perfeição do mundo ideal e a parcialidade do mundo das formas.

De acordo com o que expusemos até agora, podemos afirmar que é a *mimesis* que integra os três graus da crítica platônica. No plano ontológico ela aparece como o elemento que distancia pintura e poesia da verdade. O exemplo clássico fornecido por Platão é o do artífice, cujo objeto que produz, mesmo distante do Mundo das Idéias por sua materialidade, possui um estatuto empírico e é produzido de acordo com a idéia perfeita de si mesmo, contemplada pelo artífice no momento da produção. Tendo em conta a capacidade técnica do artífice, que o possibilita produzir diretamente um objeto, constata-se que nele reside ao menos um conhecimento verdadeiro, diretamente relacionado com a sua técnica. O poeta e o pintor são, de acordo com essa ótica, artesãos de segunda categoria. Podem compor poemas ou pintar um objeto sem sequer dominarem a técnica que possibilita a existência desse próprio objeto ou sem sequer entenderem algo acerca do funcionamento do mesmo. Desculpamo-nos pela amplitude, mas julgamos necessário a citação *in extenso* da clássica passagem em que Platão desenvolve esse raciocínio:

- Acaso não existem três formas de cama? Uma que é a forma natural, e da qual diremos, segundo entendo, que Deus a confeccionou. Ou que outro ser poderia fazê-lo?
- Nenhum outro, julgo eu.
- Outra, a que executou o marceneiro.
- Sim.
- Outra feita pelo pintor. Ou não?
- Seja.
- Logo pintor, marceneiro, deus, esses três seres presidem aos tipos de leito.
- São três.
- Ora Deus, ou porque não quis, ou porque era necessário que ele não fabricasse mais do que uma cama natural, confeccionou assim aquela única cama, a cama real. Mas duas camas desse tipo ou mais, é coisa que Deus não criou nem criará.
- Como assim?
- É que, se fizesse apenas duas, apareceria outra cuja idéia aquelas duas realizariam, e essa seria a cama real, não as outras duas.
- Exactamente.
- Por saber isso, julgo eu, é que Deus, querendo ser realmente o autor de uma cama real, e não de uma cama qualquer, nem um marceneiro qualquer, criou-a, na sua natureza essencial, uma.
- Assim parece.
- Queres então que o intitulemos artífice natural da cama, ou algo semelhante?

- É justo, uma vez que foi ele o criador disso e de tudo o mais na sua natureza essencial.
- E quanto ao marceneiro. Acaso não lhe chamaremos o artífice da cama?
- Chamaremos.
- E do pintor, diremos também que é o artífice e autor de tal móvel?
- De modo algum.
- Então que dirás que ele é, em relação à cama?
- O título que me parece que se lhe ajusta melhor é o de imitador daquilo que os outros são artífices.
- Seja – concordei eu. Chamas, por conseguinte, ao autor daquilo que está três pontos afastado da realidade, um imitador?
- Exactamente.⁵⁵

Um poema ou uma pintura não são objetos reais, não têm relação autêntica com a verdade, e estão no terceiro nível de distância da idéia. Tão logo essa hierarquia é estabelecida, evidencia-se a gravidade da análise platônica: pintura e poesia são imitações de uma aparência (*mimesis phantasmatos*) e é vã qualquer tentativa de relacioná-las diretamente com a verdade. Conclui-se assim que o poeta e o pintor tecnicamente nada mais são do que fabricantes de imagens, e não fabricantes de objetos, como os outros artífices.

Dessa seqüência de raciocínios decorre automaticamente o atestado de ignorância dos poetas e pintores acerca daquilo mesmo que produzem. São capazes de imitar tudo o que a visão, sentido por natureza enganoso e sedutor, é capaz de perceber. O *mimetês*, ou seja o imitador, parece pretender exercer uma função demiúrgica, legislando sobre todas as coisas por meio de sua arte, mas, ao mesmo tempo, ignorando o ofício técnico daquilo sobre o qual pretende legislar. Caso aceitemos essas premissas, devemos aceitar também suas conseqüências não apenas no campo técnico, mas também no campo moral e cultural. Para tanto, deve-se também aceitar que se o poeta exerce sua arte em plena ignorância no campo técnico, ele automaticamente a exercerá de forma ignorante também nos outros campos. Do mesmo modo que ignora como construir um móvel, mas pode pintá-lo ou cantá-lo, há de ignorar a prática das virtudes sobre as quais – e aqui a poesia é o foco, representada principalmente pro Homero – discorre em sua arte. Dado que o *mimetês* desconhece em todos os sentidos aquilo que imita, seus critérios de imitação seriam, desde o berço, distorcidos. Como alguém que desconhece o que imita pode julgar o

⁵⁵ Ibid., p. 453,454.

que é digno de imitação e o que não é? A justiça da imitação seria baseada então o gosto vulgar, o gosto do próprio poeta ou simplesmente o que parecesse produzir mais prazer, deixando de lado qualquer concepção de verdade. A justiça da imitação não seria justiça, mas o culto da sedução:

Assentemos, portanto, que, a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade; mas, como ainda há pouco dissemos, o pintor fará o que parece ser feito por um sapateiro, e aos olhos dos que conhecem tão pouco sobre fazer sapatos como ele mesmo, mas julgam pela cor e pela forma.⁵⁶

E continua:

Do mesmo modo diremos, parece-me, que o poeta, por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las, de modo que, a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar muito bem, quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia. Tal é a grande sedução natural que estas têm, por si sós.⁵⁷

Evidentemente, todo esse desconhecimento factual dos objetos, aliado ao hedonismo que decorre da prática artística e de sua apreciação, quando baseado em parâmetros relativos, resulta em sentimentos contraditórios, consequência inescapável da submissão a algo inferior inclusive ao mundo material. O signo da contradição e do relativismo é a inconstância, diretamente oposta à unidade que caracteriza a verdade e, conseqüentemente, o mundo das ideias. Nisto encontramos as razões psicológicas que caracterizam a terceira parte do argumento, e que funcionam como uma conclusão funcional, ou seja como o raciocínio que preenche os últimos espaços que poderiam ser utilizados para a defesa da poesia. Não é coincidência que a teoria aristotélica da *katharsis* tem como um de seus focos principais o efeito psicológico, também não o é que o próprio termo seja amplamente aceito na psicoterapia moderna. Esse *checkmate* platônico ocorre principalmente devido aos efeitos psicológicos da *mimesis* não serem passíveis de abstração; segundo suas definições, eles são reais, factuais, agem diretamente no caráter dos homens, podendo arruiná-los, assim como a música dedicada a sentimentos impróprios pode arruinar desde o berço uma criança.

⁵⁶ Ibid., p. 461

⁵⁷ Ibid., p. 461.

Passar das conseqüências individuais para as conseqüências gerais demanda apenas um pequeno passo, e vislumbra-se assim a tragédia de uma cidade, um país ou civilização que trocou suas capacidades racionais pela mera satisfação hedonista proporcionada por uma imagem ilusória. Convém lembrar que nesse estágio final do argumento, Platão abandona a analogia pictórica; uma atitude bastante significativa que demonstra que o destino de sua comparação é a crítica à poesia, e não a pintura. A pintura é utilizada como artifício retórico que introduz com plena densidade ontológica e imagética o problema da imitação, para daí decorrerem as conclusões que afetam diretamente a arte poética – chegando a essas conclusões, torna-se inútil insistir na pintura.

Consolidado o argumento, fica então a pergunta sobre a expulsão dos poetas. Ao que tudo indica, nem todos são expulsos. Claramente aqueles poetas que utilizam a mimese de modo demiúrgico, ou seja, aqueles poetas – e também os pintores – cuja “arte de imitar está bem longe da verdade”, e que procuram dominar a execução de todas as coisas existentes, pagando o preço da mentira por “atingir apenas uma pequena porção da cada coisa”⁵⁸, serão expulsos da *República*. Nisso se inclui Homero e todos cuja “musa aprazível” se volta às paixões penosas da alma:

– Por conseguinte, ó Gláucon, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia, e que é digno de se tomar por modelo no que toca a administração e a educação humana, para aprender com ele a regular toda a nossa vida, debes beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com elas em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto à poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor.⁵⁹

Todavia, assim como no caso da música, não fica exatamente claro o modelo de poesia que seria permitido na *República*. Portanto, é fundamental ter em mente a dimensão metafísica das considerações platônicas, principalmente para não reduzir ou ao psicologismo do reducionismo anedótico que considera o filósofo como um poeta

⁵⁸Ibid., p. 455.

⁵⁹ Ibid., p. 472.

frustrado, deduzindo de um remorso sua opção pela expulsão dos poetas.⁶⁰ A *República* é ideal, do mesmo modo que sua poesia também o seria. Resta-nos imaginar uma poesia com sentido prático, cuja utilidade moral é plenamente integrada na formação pedagógico-cultural do Estado. Qualquer variação, principalmente voltada à estética, seria indefensável segundo o ponto de vista platônico. E diante dessa tentativa de harmonia total entre o indivíduo e o coletivo, podemos até cogitar quais seriam os poetas expulsos, mas ignoramos os que permaneceriam na Cidade Justa.

2.3.

Ecoss de uma comparação

Não seria exagero dizer que uma interpretação “oficial” do *ut pictura poesis* contido na *Epistola ad Pisones (Ars Poetica)* horaciana é inatingível. Impõe-se à impossibilidade, sobretudo, a especificidade extrema contida na menção ocasional de um problema colocado no contexto epistolar e retórico; é algo que subescreve uma óbvia inconsciência das possibilidades futuras do *topos* e, como veremos no decorrer da nossa abordagem histórica, algo que tem mais a ver com sua forma expressiva do que com suas possibilidades substanciais. Por outro lado o *topos*, propriamente dito, que chega ao Renascimento e, sob certo aspecto, aos dias de hoje é marcadamente horaciano; ele é, se quisermos, uma fórmula que superou a de Simônides e se impôs como regra em qualquer ocasião séria que suscite a comparação entre pintura e poesia. Há, portanto, como em todo o ato fundacional, uma vinculação entre um ineditismo e um oportunismo. A fórmula horaciana é viva, real e sedutora porque trabalha em cima de uma tradição já a seu tempo cristalizada, aproveitando-se da capacidade de condensação e assimilação da língua e da cultura latina para desenvolver-se independentemente das intenções de seu autor. Portanto, não há respostas ou interpretações isoladas que dominem, por assim dizer, o *ut pictura poesis* e o encerrem em uma possibilidade meramente conceitual. Ele é, ao mesmo

⁶⁰ GALI, N. *Poesia silenciosa, pintura que habla*. p. 233, 234

tempo, essa referência ocasional e despreziosa, contida numa mera menção, mas também é o *topos*, cuja grandeza – quase dogmática – que viria a alcançar se encontrava completamente fora do alcance das previsões de Horácio e da sua época⁶¹.

Essencial para a compreensão formalda expressão *ut pictura poesis* é saber que sua funcionalidade é fruto de uma interpretação, em parte, propositalmente errônea. Isso é sumamente importante para entendermos como em seu próprio nascimento o *topos* já se desvincula de Horácio. Impõe-se, é preciso ressaltar, um erro de pontuação herdado das diferentes cópias do texto, que condiciona a expressão ao caráter de necessidade, como resume Christopher Braider em *The paradoxical sisterhood: 'ut pictura poesis'*:

*Nevertheless, simple as the central ideas behind ut pictura may be, the cultural evolution it indexes proves highly complex. One sign of this complexity is the curious overdetermination at work in the treatment of the authorizing Horatian tag. As cited by Renaissance theorists, the crucial phrase is the product of a pronounced misreading, a 'creative misprision'. This misprision was favoured by a corrupt punctuation of Horace's text tying the key verb erit ['will be'] to the initial phrase ut pictura poesis rather than to the actual subject of the main clause. This yields, in place of Horace's careful comment that it will sometimes happen, in poetry as in painting, that one work is best viewed close to and another from a distance, the general stricture, 'ut pictura poesis erit': it will be, always and essentially, in poetry as in painting.*⁶²

⁶¹ Wesley Trimpi resume bem essa situação no ensaio *The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis*: “As the method of Longinus for achieving the elevated style could become for later centuries a pattern for arriving at neoclassic rules, Horace's phrase *ut pictura poesis*, as transmitted by the scholiasts, could be invoked again and again in support of artistic excellence with no thought of its original distinctions about the Homeric style. In the early Renaissance, the interest in solving technical problems of artistic representation, in utilizing (as models) the infinite storehouse of the physical world, and in justifying a higher status for the artist in society, would tend, in each respect, to celebrate the exactitude of art which demands the scrutiny of close examination. In the later sixteenth century, the lesser maiden of the neoclassic dichotomy could continue as secure in her guardianship of 'rules' for the expression of the idea or *disegno interno* as she had been while in charge of the exact imitation of external nature. Thus, a completely autonomous interpretive tradition, which actually reversed the evaluative meaning of Horace's first comparison, could over to succeeding centuries the useful phrase *ut pictura 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 through commentaries, should always be discussed with care.” TRIMPI, W. *The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis*. p. 24.

⁶² BRAIDER, C. *The paradoxical sisterhood: 'ut pictura poesis'*. p.170

A diferença entre afirmar que o que ocorre na pintura deve ocorrer necessariamente na poesia e afirmar uma possibilidade de semelhança é brutal, e é nela que devemos ver a primeira força sugestiva do *topos*. Como perceberemos, ao tratar do Renascimento, as leituras renascentistas das relações históricas entre poesia e pintura ignoram propositadamente a especulação filológica para direcionar-se ao ideal artístico que lhes cabe melhor, algo semelhante ocorre com Horácio, mas também com Aristóteles, cuja menção à relação entre poesia e pintura na sua *Poética* é a inda mais tênue⁶³. Proposital ou não, a leitura se dirige exatamente ao que o Renascimento deseja como princípio artístico: um modelo que iguale a pintura à grandiosidade da poesia do passado⁶⁴. Alia-se a isso o fato de o “*ut pictura poesis*”⁶⁵ ser textualmente precedido por uma passagem intrigante – e quase que completamente esquecida – que, ao mesmo tempo em que ajuda na criação do *topos*, fornecendo material para a comparação, nos esclarece e ilumina de que modo a comparação poderia aparecer na interpretação dos leitores futuros. Essa passagem – que na verdade é o trecho de abertura da *Arte Poética* – estabelece os seguintes critérios:

⁶³ Ao tratar da imitação no início do segundo livro da *Poética*, o Estagirita cita a poesia e a pintura como exemplos de artes imitativas, algo posteriormente tomado como uma aproximação basilar como esclarece Renselae W. Lee, “*Aristotle had said for instance that human nature in action is the object of imitation among painters as well as poets*” – an analogy that was as true of Italian painting of the Renaissance as it had been of ancient painting; and in arguing that plot was the most essential element in tragedy he had remarked that a canvas smeared at random with the loveliest colors will not give as much pleasure as a portrait done in outline.” LEE, R.W. *Ut Pictura Poesis The Humanistic Theory of Painting*.p. 199.

⁶⁴ Trataremos sobre o assunto durante todo o quinto capítulo, mas é esclarecedor, no momento, considerar ao menos as seguintes observações sobre como o *topos* irá se desenvolver: “*This theory is based in the belief that both poetry and painting imitate nature, but is also concerned with how viewers and readers, particularly those of Antiquity and the Renaissance, have responded to art imitation, a topic that has not been systematically investigated. Trecento writers, echoing such Ancient authors as Cicero and Plutarch, assume that the responses of readers to the written word and of viewers to visual images are virtually the same. Later, Leonardo da Vinci challenges that assumption on the grounds that poetry and painting imitate nature differently. According to him, the viewer does not respond to a painting in the same way that the reader responds to poetry. In the sixteenth century Ludovico Dolce and at the beginning of the seventeenth century Franciscus Junius give the most complete explanations of viewer-response that we have from the Renaissance period, providing a psychological explanation of the response.*” LAND, N.E. *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*. p. xvi.

⁶⁵ Utilizamos “*ut pictura poesis*”, entre aspas para referir-nos à passagem textual no tratado de Horácio e, *ut pictura poesis*, sem aspas, para referir-nos à comparação horaciana, universalmente falando ou ao *topos* de um modo geral. Terminadas as referências a Horácio, portanto, na maioria das vezes a referência será ao *topos*, sendo ele especificamente ligado a uma época ou meramente como tradição comparativa.

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 variadas, 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, Pisanos, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno.⁶⁶

Horácio ainda complementa seu exemplo teratológico com a seguinte observação “*A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar o que for*”⁶⁷, mas adverte que a liberdade está submetida à unidade, ao domínio da técnica, à lúcida ordenação. Esse *ut pictura poesis* implícito desde o começo da *Arte Poética*, pode ser tomado como uma chave compreensiva para o que se segue, tornando válido para a pintura toda e qualquer observação direcionada à poesia, pode ser também positivamente entendida como a demarcação de um território conjunto, mas, principalmente pode servir de aval para retirar o trecho “*ut pictura poesis*” do terreno estritamente filológico e transportá-lo ao terreno da comparação intencional – justificado não pela veemência da fonte textual, mas pela tradição histórica.

Talvez decretar a pintura como fonte de uma unidade análoga à desejável para a poesia seja uma justificativa para o distanciamento teórico que o “*ut pictura poesis*” mantém quando considerado em sua forma puramente textual. Afinal, Horácio já não havia alçado a comparação ao patamar de teoria? Poder-se-ia objetar que a comparação é feita de forma livre, não subentendendo os argumentos anteriores – e isso se alia ao argumento filológico⁶⁸. Entre esses dois pólos está, sem dúvida, o contexto em que a fórmula foi definitivamente pronunciada e, também, porque não, a potência psicológica e imaginativa futuramente apresentada na história do *topos*; afinal, podemos também perceber o desprendimento teórico de Horácio de uma forma inversa, pois se suas comparações são livres, por que motivo deveríamos tolher a liberdade interpretativa que o mesmo incentiva? Por que ignorar, inclusive o caráter pedagógico da própria epístola? Essas suposições parecem ganhar corpo quando nos deparamos com o trecho completo da comparação:

⁶⁶ ARISTÓTELES; LONGINO; HORÁCIO. *A Poética Clássica*. p. 55.

⁶⁷ Idem., p. 25.

⁶⁸ MARKIEWICS, H.; GABARA, U. *Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem*. p. 535.

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.⁶⁹

A comparação é explícita, em qualquer caso o detalhe da pontuação e o *erit* apenas atenuariam o grau de dependência entre as duas artes, mas não desfariam a intenção que Horácio possui de compará-las⁷⁰. Tendo em conta que o autor da *Arte Poética* utiliza a comparação como fórmula de exemplificação durante todo o tratado, talvez devêssemos nos perguntar menos sobre a justiça existente na comparação entre a pintura e poesia isoladamente do que sobre sua validade quando confrontada com outras comparações. Como nota Carlos Miguel de Mora em *Os limites de uma comparação: ut pictura poesis*, “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.”⁷¹ Portanto o *ut pictura poesis*, já é circundado por uma atmosfera comparativa especificamente pictórica; ao tomar ciência desses pontos, torna-se igualmente importante notar que essa liberdade comparativa estende-se para além de outras artes – no caso a arte musical, em comparações com as práticas do citaredo e do flautista – integrando práticas não necessariamente reconhecidas como estéticas. Continua ele “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).”⁷² Daí conclui-se que interpretativamente, as comparações podem referir-se à atividade como poeta, à arte poética ou à arte como técnica em

⁶⁹ ARISTÓTELES; LONGINO; HORÁCIO. *A Poética Clássica*. p. 65.

⁷⁰ Ainda assim, a questão continua sendo discutível. Basta notar, por exemplo a análise de C. O. Brink, em *Horace on Poetry*, na qual o autor explica no comentário o porquê de não considerar a formulação *ut pictura poesis erit, quae...*, baseando-se em considerações interpretativas que partem do significado geral do contexto.

⁷¹ DE MIGUEL MORA, C. *Os limites de uma comparação: ut pictura poesis*. p. 10

⁷² *Ibid.*, p. 11.

geral. Cada caso comparativo acima citado pode ser analisado sob essas três óticas – inclusive o caso do *ut pictura poesis* – e cada uma delas forneceria uma direção diferente de análise, principalmente quando considerados sob uma ótica sociológica. Conclui-se também que, por mais que a comparação tomada como metodologia retórica seja uma constante no tratado, a comparação entre pintura e poesia paira acima das outras como algo muito mais complexo, devido à tradição que carrega consigo desde Simônides, e menos aleatória, porque outra arte não poderia substituir a pintura – e muito menos a poesia – sem abalar a fórmula.

Sendo assim, passemos então para o contexto comparativo. Como bem assinala Wesley Trimpi, em *The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis* – talvez o ensaio definitivo sobre o problema –, as linhas que sucedem o "*ut pictura poesis*" são, na verdade parte de uma discussão sobre a responsabilidade do crítico literário ante a obra de arte. No trecho mínimo que vai das linhas 340 à 365, além da fórmula consagrada, encontramos também outro centro da estética horaciana e de sua doutrina clássica, o *docere, movere, delectare*. Desse modo, é adicionado ao apelo indiscutível da fórmula um segundo elemento, tão abrangente quanto mais influente. Essa dupla existência do contexto textual ante a tradição interpretativa – como *topos* e como doutrina estética – é a razão para que Wesley Trimpi resuma a amplitude de possibilidades interpretativas do seguinte modo: “*It is the generality of the analogy between poesis and pictura that has rendered its history so various and its modern interpretation so difficult. The analogy might be considered in the light of epistemology, psychology and visual perception, pictorial representation in relation to literary ecphrasis, rivalry between artistic disciplines, rhetoric, or a combination of one or more of such activities.*”

⁷³ Diante dessa perspectiva, na qual a multiplicação de interpretações acaba por tornar-se uma impossibilidade interpretativa, ele argumenta a favor da prioridade do contexto retórico na tentativa de isolar Horácio de seus comentadores, mistificadores e, principalmente, ideólogos. Seu *insight* remonta não à tradição de Simônides e Platão, como é de costume, mas busca em Aristóteles, precisamente no *Livro III da Retórica*, uma justificativa que fundamente a escolha de Horácio pela comparação

⁷³ TRIMPI, W. *The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis*. p. 2

entre pintura e poesia. A distinção encontrada no Estagirita parece, de início, demasiadamente sutil, mas, antes de cobrir o poeta romano com camadas interpretativas alheias a seu contexto retórico, fornece-nos uma pista ousada e elucidativa: “*Now the style of oratory addressed to public assemblies is really just like scene-painting (skiagraphia). The bigger the throng, the more distant (skenographia) is the point of view: so that, in the one and the other, high finish in detail is superfluous and seems better away*”⁷⁴ Distinguem-se então *skiagraphia* - pintura com sombras e sombreamento - e *skenographia* - pintura de cenas a partir de uma visão fenomenológica que se encaixa perfeitamente na observação horaciana, que contempla a percepção da diferenciação estética experimentada entre as relações de proximidade e distância. Na verdade, reverberações contextuais das relações entre Aristóteles e Horácio são muitas e fogem da nossa investigação, Trimpi, por exemplo, as estabelece com base em Sêneca, Cícero e Longino. Levando isso em conta, mais importante é para completar nosso rol de interpretações de Horácio do que abordar essa ligação histórica é propor uma reconstrução da atmosfera de recepção.

Talvez o mais importante conteúdo elucidativo para o nosso trabalho presente em *The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis*, além da presentificação histórica do ambiente retórico – reconstruído, obviamente, dentro das possibilidades documentais modernas –, e da verdadeira dissecação do trecho em que a fórmula está contida, seja justamente a adição de uma leitura intermediária – visto que a tradição parece integrar diretamente a fórmula Horaciana ao Renascimento, sem um período de transição. Tal possibilidade de exegese é vislumbrada na seguinte passagem de São Gregório Magno, mais exatamente do próêmio de *Super Cantica Cantorum Expositio*:

For thus Sacred Scripture consists of words and meanings as a picture consists of colours and objects; and it is a foolish person who loses himself in the colours of a picture to the extent that he ignores what is being painted. For the same reason, if we seize upon the words which are spoken outwardly and ignore the meaning, as if ignorant of the things themselves which are depicted, we seize the colours alone. Littera occidit, as it is written, spiritus autem vivificat (II Cor. iii, 6); for thus the letter envelops the spirit, as the chaff covers the grain. But it is for beasts to be fed on chaff, for men on corn: therefore, let

⁷⁴ Ibid., p. 5.

*those who use reason throw away the chaff and hasten to eat the grain of the spirit.*⁷⁵

Posteriormente referida por Ricardo de São Vitor essa passagem, além de ser um paradigma do *ut pictura poesis* teológico, essencialmente característico do que viria a predominar quando o lugar comum se tornasse elemento teórico, é ainda uma herança platônica e prenúncio do contraste que se verá claramente “conciliado” no Renascimento a partir de um formalismo idealista. O que São Gregório Magno principalmente demarca é a continuidade de uma tradição platônica em que o sentido interior sobrepõe-se ao sentido exterior – uma preocupação alheia às técnicas puramente retóricas. Metafisicamente, a semelhança com Platão é melhor avaliada quando levamos em conta a superficialidade da cor, da imagem em comparação à validade do significado último, de sua possibilidade transcendental e agora, numa terminologia cristã, espiritual e, em último caso, dogmática. Essa conexão ficará mais evidente a partir do momento em que se esclarece como o *ut pictura poesis* se relaciona com a *ekphrasis*, tema do próximo capítulo, e, num capítulo posterior, como podemos relacioná-lo, agora advindo de uma tradição platônica, com a estética da luz medieval.

Finalmente, o que podemos dizer – talvez de modo decepcionante para quem deseja obter uma resposta última – sobre o *ut pictura poesis* estritamente horaciano é que ele esclarece muito mais sobre o contexto retórico em que a fórmula foi pronunciada do que sobre suas possibilidades de utilização futuras – ao contrário, por exemplo, da comparação Platônica, que já sugere todo o embate futuro acerca da defesa da poesia. A *Arte Poética* de Horácio pode não conter a manifestação mais teórica, intencional, exata, muito menos aquela densidade que o topos sugere – às vezes de um modo bastante artificial – à sua origem, mas é certamente aquela que por sua concisão, pela importância formulação doutrinal, pela notoriedade do nome e da obra de seu autor, que diz “*exegi monumentum aere perennius*”⁷⁶, pela integração de sua fórmula em uma linha célebre de autores – e também pela discordância –, demarca o caráter intemporal do problema, a ponto de metonimicamente nos

⁷⁵Ibid.,p. 25.

⁷⁶“*Erigi um monumento mais perene que o bronze.*” HORÁCIO. *Odes*, 3.30.1.

referirmos à comparação entre pintura e poesia como “*o ut pictura poesis.*” Essa análise, temporal, estritamente delegada às fontes principais e, principalmente, realista, mesmo não contendo um vulto histórico tão sedutor quanto Simônides, nem uma teoria tão fundamental e influente quanto a de Platão, é importantíssima para contrapor o *ut pictura poesis* originalmente horaciano àquele intemporal e quase anônimo com que nos depararemos em breve; a sua fixação textual como símile é um exemplo magnífico de como a tradição literária, em suas metamorfoses inesgotáveis e transformações inexplicáveis, consegue honrar a si mesma ao estabelecer uma continuidade imprevisível e, paradoxalmente – quando contemplamos seus frutos como obras de arte – aparentemente necessária. Dado que a *ekphrasis* é muitas vezes a materialização, quando não o preenchimento, palpável de vastas lacunas deixadas por uma tradição teórica que nos foi herdada de modo extremamente fragmentário, é a ela que vamos apelar de uma maneira ao mesmo tempo complementar – como esclarecimento do *ut pictura poesis* como proposição composicional ou retórica – e independente – como uma tradição à parte, uma linha contínua iniciada em Homero e amplamente verificável em autores menores e maiores.

3.

O locus classicus da ekphrasis

Ekphrasis: linguagem descritiva que traz para diante dos olhos aquilo a que se refere.
Aelius Theon, *Progymnasmata*⁷⁷

Originalmente *ekphrasis* é o termo que designa um certo gênero de exercícios retóricos descritivos presentes nos *progymnasmata*, manuais gregos de educação sofística surgidos durante a época do Império Romano. Nestes manuais, cuja pedagogia básica consistia em arranjar os exercícios numa ordenação gradual de dificuldade, eram baseados os estudos preparatórios visando a performance pública do aluno⁷⁸. Quatro dessas obras chegaram até nós, a de Alius Theon (I d.C.), Hermógenes de Taurus (II d.C.), Aftônio de Antioquia (IV d.C.) e Nicolau de Mira (V d.C.), todas elas inspiradas em modelos análogos de aprendizado por módulos e exercícios divididos segundo as propriedades retóricas fundamentais. Em meio à fábula, à comparação, à narrativa, à refutação etc. encontra-se a *ekphrasis* ou descrição – que pode ter como temas objetos, lugares, obras de arte, pessoas etc^{79,80}.

⁷⁷ Definição adaptada da tradução contida em *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, editado por George Alexander Kennedy.

⁷⁸ D'ANGELO, F. J. *The Rhetoric of Ekphrasis*.439

⁷⁹ Nos tratados que mencionamos, o único que se refere à *ekphrasis* como descrição de obras de arte é o de Nicolau de Myra. No entanto, esse sendo o nosso foco, deixaremos de lado, obviamente, as outras variantes – o que significa, por exemplo, deixar de lado a investigação da ligação retórica entre *ekphrasis* e narrativa. Historicamente, por mais que não tenham sobrevivido mais detalhes técnicos de uma educação específica para a *ekphrasis* artística, se considerarmos a existência de diversas obras dedicadas especificamente a essa técnica – a ponto de ser considerada um gênero literário – há de se supor que a prática era corrente e bem mais difundida do que os manuais que temos em mãos deixam entrever.

⁸⁰ João Adolfo Hansen resume o problema no seguinte trecho: “As mesmas tópicas epidíticas e as categorias elocutivas do gênero “descrição de pintura” podem ser imitadas descritivamente em gêneros diversos, como pragmatografia, descrição de coisas, como a colcha no poema 64, de Catulo, sobre as núpcias de Tétis e Peleu; prosopografia, descrição de pessoas; etopéia, descrição de paixões e caracteres, como na obra de Teofrasto, nas ekphrasis de Filóstrato e Luciano, e, no século XVII, na obra de La Bruyère; como topografia, descrição de lugares reais; como topotesia, descrição de lugares imaginários, como os lugares-amenos da bucólica e as cenas das ekphrasis de Filóstrato e Luciano;

Frank J. D'Angelo, em *The Rhetoric of Ekphrasis*, assinala uma característica fundamental da organização desses manuais, que é a de apresentar a *ekphrasis* após os exercícios de lugar-comum, encômio, vituperação e comparação, algo que sugere que o aprendizado da descrição requer o domínio dessas técnicas. Isso fica bem claro na *ekphrasis* artística, encomiástica muitas vezes – tanto em seu objeto como o próprio poema ou prosa –, quase sempre crítica e, por sua própria natureza, comparação inevitável entre duas artes.

Diversas são as definições de *ekphrasis* encontráveis, mas suas variantes essenciais são poucas; em termos gerais, todas as definições concordam que a substância da *ekphrasis* como técnica literária se baseia em apresentar literariamente algo como se estivesse sendo visto. É uma técnica persuasiva, cujo efeito último é a ilusão de visão; portanto não é uma simples descrição, mas uma descrição que efetivamente recria ou, ao menos, sugere um efeito visual. Tal efeito é atingido a partir da justa modulação da *energeia*⁸¹, visando apresentar a imagem aos olhos da mente:

Na *ekphrasis*, a palavra é especificada segundo várias qualidades que se aplicam fazendo o discurso convergir para o efeito de *enargeia* ou *evidentia*: pura, clara, nítida, nobre, rude, veemente, brilhante, vigorosa, complicada, elegante, ingênua, picante, graciosa, sutil, agradável, vivaz – bela, enfim. Ao mimetizar propriedades da coisa (o *topos* ou a *res* retórica) segundo o *endoxon* – a opinião verdadeira que os sábios ou a maioria deles têm da coisa – o autor da *ekphrasis* sabe que seu público tem a memória da mesma opinião e que, julgando o efeito, observa se é análogo e proporcionado a ela, maravilhando-se com a probabilidade eficaz da beleza, mas também com a engenhosidade da invenção e a perícia elocutiva da arte que, com coisas e palavras conhecidas, produzem efeitos inesperados.⁸²

Por definição *energeia* é a capacidade de vividez da descrição, a fim de colocar o objeto descrito *sub oculos subjectio*, na exata expressão de Cícero. Pode-se traduzir o termo, de modo mais livre, como visibilidade. James A. Francis, no estudo que faz sobre as origens da *ekphrasis*, mostra como a idéia de *energeia* estava desde o início das teorizações retóricas ligada à qualidade da *perspicuitas* ou clareza. A

chronografia, descrição de tempo, como o das estações do ano, etc.” HANSEN, J.A. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. p. 89.

⁸¹ Sobre a *enargeia*, diz o seguinte: “Aélio Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a definiu de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe. *Ibid.*, p. 85.

⁸² *Ibid.*, p. 88.

distinção é sutil, mas muito importante para a compreensão de todos os exemplos de *ekphrasis* literária: a *energeia* procura convencer o espectador-leitor, intensificando a presença muitas vezes por meios dramáticos e hiperbólicos, enquanto a clareza se preocupa com apresentar a visualidade literária da descrição. “Não é a clareza cartesiana unívoca, entendida como expressão de uma idéia pensada clara e distintamente, mas clareza elocutiva, escolhida em elencos de clarezas relacionais e aplicada conforme a verossimilhança e o decoro proporcionados aos *topoi* do gênero.”, especifica João Adolfo Hansen, para ressaltar o papel que o *decorum* exerce na exatidão da composição da imagem. A rigor, esses são os dois modos fundamentais de expressão *ekphrastica* e incessantemente aparecem com as mais diversas combinações, em outros termos, se o autor não está procurando literalmente convencer o leitor da visualidade de uma descrição, ele está tentando ressaltá-la com a ajuda da própria característica literária descrição. Nas exatas palavras do tratadista Hermógenes, “o discurso deve quase produzir a visão por meio da audição.”⁸³

Ainda sobre as particularidades retóricas da *ekphrasis* clássica, não custa acrescentar que seu modo de atuação descritivo pouco varia. A *ekphrasis* clássica é basicamente amparada por *topoi* de domínio notório do espectador (presente na performance ou futuro leitor); esses lugares-comuns interagem partindo de, pelo menos, três domínios: o pictórico “original”, o literário original ou/e referência, a memória retórica e cultural. De todos esses depósitos surgem as possibilidades de vivificação e construção da imagem “final” sugerida pela *ekphrasis*. O processo cultural, psicológico, retórico e literário ao mesmo tempo em que se dá essa formulação é referido por Hansen no seguinte exemplo:

Como disse, a imagem efetuada pela descrição é fictícia, mas compõe-se de *topoi* conhecidos da memória da audiência. Ativando-a, o narrador começa por expor a maneira como o pintor imitou *topoi* conhecidos para inventar imagens desconhecidas, estranhas ou maravilhosas, que associou a caracteres e paixões. Na *ekphrasis* “Zêuxis ou Antíoco”, interpreta a interpretação que Zêuxis deu à família de centauros. Assim, a descrição remete o destinatário ao ato da invenção do quadro, reativando nele a memória dos *topoi* achados pelo pintor para interpretá-los. Por exemplo: descrevendo o corpo dos centauros, o narrador diz que os monstros têm crinas; ou que suas duas metades são peludas. Declarando que a crina do macho é “arrogante” e que as partes peludas demonstram “selvageria”, atribui qualidades

⁸³ Ibid., p. 91

elocutivas à imagem descrita. Assim, as qualidades pictóricas da imagem traduzem ou evidenciam o *éthos* do monstro, “ferocidade”, previsto pela memória de um mito ou poema. Interpretando sua descrição de imagens inexistentes, o narrador evidencia para sua audiência a memória dos *topoi* que a *ekphrasis* e a pintura aplicam à invenção da ficção, também evidenciando seu conhecimento da variedade dos preceitos técnicos que proporcionam as qualidades pictóricas das imagens segundo os graus do engenho do pintor e do seu engenho como orador.

Essas práticas definem, no geral, o modo de solidificação mimética em que se baseia a *ekphrasis* clássica. A mimese é aqui fundamental seja como alvo de uma técnica, seja como uma espécie de oposição retórica à tradição de uma visão platônica e depreciativa da baixa mimese. Esse processo de transformação de um objeto existente ou não em pintura verbal passa, como pela estratégia autoral de encontrar em cada matéria a adequação do *topos* a ela devido que mais apela à visualidade e do léxico visualizante – entretanto, sem ser exótico a ponto de abolir uma naturalidade retórica que estaria presente na literatura como narrativa livre. Cooperam com engenho criador as disposições da opinião (*endoxon*) pública, para daí chegar ao efeito final e desejado da criação retórica. É, particularmente, muito difícil para o homem contemporâneo recriar imaginativamente, numa literatura individualizada ao extremo, o efeito estético amparado por categorias milenares em que se baseiam esses preceitos retóricos. Os filtros pelos quais a compreensão retórica passou a partir do Renascimento diluíram de tal modo essas peculiaridades literárias que resta apenas ressaltar, para que o esforço imaginativo não seja de todo perdido, que a exemplificação pode ser a chave dessa compreensão. Cada exemplo que procuramos fornecer é baseado na especificidade de recriação da experiência que – por ironia dos resquícios literários – resistiu ao tempo e a seus desígnios.

Deixando de lado as especificidades retóricas da *ekphrasis* – restritas à curiosidade histórica dos obscuros manuais – e sua possibilidade de expansão ao infinito, tratemos então do centro de nossas preocupações: a *ekphrasis* como gênero literário⁸⁴. W.J.T. Mitchell nos fornece a definição básica desse gênero quando diz

⁸⁴ É muito importante considerar o fato de que, na Antiguidade, pelo que sabemos, a *ekphrasis* jamais consistiu um gênero em si. Portanto, essa classificação é póstuma e baseada na produção independente de obras que, por acaso ou não, distanciaram a *ekphrasis* de seu isolamento retórico ou centraram nela alguma obra. Nesse sentido, a observação de James A. Francis, em seu estudo sobre as origens da *ekphrasis* é bastante esclarecedora: “It is almost certain that the description of art objects was not considered a distinct genre in antiquity, and that *ekphrasis* itself was not so much a genre as a

que é composto de “poemas que descrevem obras de arte visual”⁸⁵. Podemos acrescentar à definição, para acomodar-se melhor aos limites do nosso estudo, “ou partes de poemas”; nesse caso a *ekphrasis* além de ser o poema ou obra literária estritamente dedicado à descrição artística⁸⁶, seria também aquelas partes de poemas que marcam uma clara mudança técnica do plano retórico habitual para um plano retórico descritivo, porém não se submetendo nem restringindo à retórica em si, mas integrando plenamente a obra literária como um todo orgânico. A meta principal, no entanto, continua sendo a mesma de “contrafazer o pintado” (*antigraphai ten graphain*)⁸⁷. Esses trechos podem interligar-se com outras obras, formando, assim, uma tradição da *ekphrasis* literária – como ocorre com Homero no escudo de Aquiles, que estudaremos mais adiante. Em sua maioria, esses exemplos são *ekphraseis* nocionais⁸⁸, ou seja, destituídas de um objeto de referência, nos casos mais antigos o objeto nem sequer é estritamente artístico, mas seu estudo é fundamental: “*Although ancient definitions did not concern themselves with descriptions of art, (...) the relationship between word and image in ancient ekphrasis is, from its beginning,*

technique or quality of both literary and oral composition.” Outro ponto importantíssimo para a nossa cronologia é a demarcação dessa “virada”, nas palavras de Ruth Webb, ocorrida entre o século XVIII e o século XIX: “*Certainly modern literary historians and critics have taken it to refer to genre. For her part, Ruth Webb has argued that ekphrasis was turned from a rhetorical technique into an ancient literary genre by eighteenth- and early nineteenth-century scholarship, adding another layer of complication onto that which transformed vivid description into description of art.*” FRANCIS, J.A. *Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora The Beginnings of Ekphrasis*. p. 4

⁸⁵ D'ANGELO, F. J. *The Rhetoric of Ekphrasis*. p. 445.

⁸⁶ “O termo também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, escul-turas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação (meletê) por filósofos e oradores da chamada “segunda sofística” do século II d.C., como Calís-trato, Filóstrato de Lemnos, Luciano de Samósata, e aplicado por oradores como Aquiles Tácio de Alexandria, Cáriton de Afrodísias, Longo, etc., e emproêmios de romances.” HANSEN, J.A. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. p. 92.

⁸⁷ *Ibid.*, 86.

⁸⁸ A teoria da *ekphrasis* nocional é estritamente vinculada ao século XX, portanto, trataremos deste tema no IX capítulo. Segue, no entanto, uma breve explicação sobre o conceito: “Modern scholars also distinguish between descriptions of objects which exist in physical reality and those which *are purely imaginary*. The description of these latter is termed “notional” *ekphrasis*. The distinction may well be helpful in modern literature, but ancient rhetorical theory, which subsumed literary theory, did not make a distinction between real and fictional subject matter in this regard. Indeed, what is regarded as the first example of the *ekphrasis* of an artistic object in Western literature, the shield of Achilles in Homer’s *Iliad*, is a description of an object that did not and could not physically exist. Quintilian even saw particular value in fictional description: ‘We will obtain vivid clarity if we remain very close to reality, so that we may invent fictitious elements, which did not occur, if they usually occur in the situation we are describing.’ Notional *ekphrasis* therefore offers a distinction of little use in discussing ancient *ekphrasis*.” FRANCIS, J.A. *Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora The Beginnings of Ekphrasis*. p. 6.

complex and interdependent, presenting sophisticated reflection on the conception and process of both verbal and visual representation.”⁸⁹ Essa instância intermediária da *ekphrasis* – que não é puramente retórica nem constitui uma obra por si mesma – pode ser definida como uma unidade isolada do discurso poético – seja ele lírico, épico, narrativo ou outro – que, claramente demarcada dentro da unidade implícita da obra, institui a descrição como padrão verbal. Os problemas surgidos dessa categoria moderna – ou até modernizante – são claros. O primeiro obviamente surge quando comparamos a antiguidade de Homero com o surgimento muito posterior da *ekphrasis* como prática instituída nos *progymnasmata*. Resta então supor a existência ou consciência histórica, ao menos, de uma técnica impossível de ser registrada tecnicamente, é óbvio, mas não por isso menos evidente na literatura como um todo e na consciência compositiva grega. Em segundo lugar há uma legítima precaução que é levantada sempre que é preciso isolar um ponto específico dentro de uma unidade literária maior e tratar esse ponto com certa independência. Por outro lado, a perfeita consciência do ato descritivo justificaria a possibilidade de isolar um trecho como fruto da técnica. O debate segue sem que pretendamos resolvê-lo. Além disso, basta notar que tratamos essa ocorrência da *ekphrasis* clássica, como uma constante do período Helenístico, que se estende de vários modos até o período Romano⁹⁰.

Podemos ter uma idéia da extensão da *ekphrasis* no mundo clássico a partir da qualidade e da quantidade das obras que a contemplam: *Odisséia*, de Homero; *Escudo de Héracles*, de Pseudo-Hesíodo; *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo; *Electra*, *Íon* e *Os Fenícios*, de Eurípides; *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes; *Idílios*, de Teócrito; *Europa* de Mosco; os diversos poemas da *Antologia Grega*, especialmente no *Livro Segundo*; *Éclogas*, *Geórgicas* e *Eneida*, de Virgílio; nas *Metamorfoses*, de Ovídio; *Silvas* e *Tebaida*, de Estácio; *Satyricon*, de Petrônio; *Eikones*, de Filóstrato;

⁸⁹ BECKER, A.S. *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. p. 3

⁹⁰ Não tomemos, no entanto essas definições como limites intransponíveis e permanentes, muitas vezes a separação entre *ekphrasis* como gênero, discurso retórico ou técnica literária é extremamente nebulosa, ou até, inexistente: “*The poetry of ekphrasis cannot easily be separated from its progymnastic and prose counterparts. It shares with them the situating of individual scenes within their narrative contexts, the description of select features of the work of art, the emphasis on clarity and vividness, and even the convention of praising and blaming the artist and the work of art.*” D'ANGELO, F. J. *The Rhetoric of Ekphrasis*. p. 446

Pós-Homerica, de Quinto de Esmirna; ela também em certos momentos de Catulo, Marcial, Propércio, Nônio, Luciano, entre muitos outros.⁹¹ É preciso deixar claro que, em nenhuma delas, estamos considerando a descrição como sendo um mero vestígio de *ekphrasis*; pelo contrário, em todas elas – incluindo as antiqüíssimas de Homero e Pseudo-Hesíodo – a *ekphrasis* aparece com tal consciência compositiva que subentende um pleno domínio retórico de suas características, assim como a total preocupação literária com o discurso descritivo. Nesse sentido, podemos falar de quase um milênio e meio de tradição da *ekphrasis* clássica, cabe-nos então selecionar o que de mais significante existe nessa tradição no concernente à relação entre pintura e poesia.

3.1.

A *ekphrasis* em seu nascimento

O nascimento da *ekphrasis* se confunde com o nascimento da literatura ocidental; sua primeira manifestação ligada a uma tradição descritiva coincide com a figura de Homero como fundador de uma tradição poética. Nesse sentido, podemos curiosamente falar, já nesse nascimento literário cuja figura maior é Homero, de um nascimento da *ekphrasis* também em sua representação maior, pois a importância que Homero tem para o futuro da poesia, a *ekphrasis* homérica tem para o estabelecimento de uma tradição descritiva. A concretização dessa tradição, juntamente com sua possibilidade de investigação histórica, se materializa a partir de uma sucessiva ocorrência de descrições que, iniciada na *Ilíada*, quando é descrito o *Escudo de Aquiles*, passa por Pseudo-Hesíodo, com o *Escudo de Hércules*, e chega até Virgílio, com o *Escudo de Enéas*. Na parte final do Canto XVIII da *Ilíada*, encontramos Tétis, mãe de Aquiles, entrando na morada de Hefesto a pedir que o deus fabrique um escudo para seu filho:

⁹¹Esta lista foi, em grande parte, retirada da obra de Andrew Sprague Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*.

Por isso agora a teus joelhos me tens. Venho ver se desejas para o meu filho de curta existência aprestar elmo e escudo grevas formosas de belas fivelas que bem se lhe adaptem e cintilante couraça que o amigo perdeu isso tudo. O coração excruciado na poeira o meu filho se encontra.⁹²

Hefesto aceita o pedido e põe-se, logo após sua resposta, a fabricar o artefato:

Ânimo! Que isso não seja motivo de mais te afligires.
Se em meu poder estivesse mantê-lo escondido da Morte dolorosíssima quando o Destino vier procurá-lo como é certeza poder aprestar-lhe tão bela armadura que para todos os homens que a virem será grande espanto.

Antes de qualquer apreciação estrita do conteúdo do escudo, consideremos suas características estéticas. Tétis aponta claramente a formosura da armadura perdida, enquanto Hefesto denomina a nova como “bela”. Portanto, mais do que uma espécime de *ekphrasis* no sentido retórico – e restrito a épocas e expressões muito específicas – do termo, a descrição que segue a aceitação de Hefesto, é, sobretudo, a descrição de um artefato artístico. Isso coloca a *ekphrasis* homérica em um lugar ainda mais alto do que o de simples manifestação descritiva primordial, pois estabelece, para muito além da forma retórica utilizada, o gênero dessa forma, que iria se perpetuar – e perdurar até os dias de hoje – como a definição daquilo que seria reconhecível como *ekphrasis*. Homero inaugura então a *ekphrasis* como fato estético – mais precisamente poético – distanciando de suas limitações retóricas e implicações puramente oratórias ou pedagógicas, e distanciando também o futuro da *ekphrasis* de uma interpretação puramente descritiva ou da plena ligação com uma “teoria da descrição”, como nos fornece Hamon em *Qu'est-ce qu'une description?*, ensaio traduzido por Todorov e que aponta para essa possibilidade de desenvolvimento expressivo da *descrição poética*. A nova dimensão que Homero fornece à *ekphrasis* é sentida também no domínio ontológica da poesia; veremos durante nossa análise que dos esforços fundamentais da *ekphrasis*, ao menos um se confunde com uma das metas fundamentais do efeito poético, pois consiste em representar com palavras uma presença física de modo que essa presença, não podendo ser corporificada pela

⁹² HOMERO. *Ilíada*. (Tradução de Carlos Alberto Nunes).

palavra, seja substituída pelo impacto estético – uma tentativa de superação que há de prevalecer inclusive nos exemplos de *ekphraseis* mais recentes.

Igualmente importante para considerar o Escudo de Aquiles tanto em sua dimensão estética quanto poética é observar como Homero compõe, em outras passagens da *Ilíada*, exemplos de descrições menores, que sintetizam algumas técnicas empregadas em sua descrição central e, em certo sentido, dirigem sutilmente o leitor – por meio de certas fórmulas visuais – para que possa apreciar a *ekphrasis* principal com maior profundidade. A. S. Becker, autor do principal estudo sobre a *ekphrasis* homérica, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, reconhece como *ekphraseis* menores as descrições existentes nas seguintes passagens da *Ilíada*: as armas de Agamenon, o cetro de Agamenon, a tapeçaria de Helena, o arco de Pândaro, a carruagem de Hera e a égide de Atena, a taça de Nestor. Como podemos perceber, pela natureza dos objetos descritos, o padrão recorrente na *ekphrasis* homérica relaciona o ato técnico de dissecar visualmente um objeto à substância artística desse objeto; isso coloca suas descrições menores num mesmo posto de intencionalidade que a descrição do Escudo de Aquiles e, automaticamente, as relaciona, pois de acordo com a disposição das descrições na estrutura da obra tomada como um todo, nos leva a crer que são uma preparação, uma espécie de antecâmara pedagógico técnico e visual. Essa espécie de preâmbulo poético-descritivo pode ser sentido logo na primeira *ekphrasis* listada, em que a descrição como gênese é o artifício técnico preponderante na construção do cetro de Agamenon:

Mas uma coisa assevero e com jura solene o confirmo:
 Por este cetro que ramos nem folhas jamais, em verdade,
 reproduziu, desde que foi, na montanha, do tronco arrancado,
 e que jamais brotará, pois o bronze, de vez, arrancou-lhe
 a casca e as folhas - a vida - e que os filhos dos nobres Aquivos,
 quando em função de juízes, empunham, fazendo que valham
 as leis de Zeus e os preceitos - solene é, repito, esta jura!⁹³

É o processo de produção do artefato que define sua própria descrição, baseada não em sua aparência como tal, mas na sucessão de momentos que antecedem sua forma final. A *ekphrasis*, no caso acima, como que transporta a função

⁹³Ibid., p. 61.

e a intensidade estética do objeto, bem como sua importância, para o momento do ato criativo, ou seja o momento de sua concepção temporal. A importância da descrição como sucessão de eventos, aparece também na *ekphrasis* da tapeçaria de Helena, mas dessa vez trata-se de uma obra de arte e, portanto, de uma gênese visual; caso no qual, ao contrário do anterior, o caráter pictórico da descrição opera em paralelo – quando não sobrepõe – a descrição como ato criativo:

Executado foi logo o mandado do Atrida Agamémnon.
Íris a Helena de braços bonitos foi dar a notícia
tendo assumido as feições da cunhada Laódice esposa
do grande chefe Helicáone filho do justo Antenor
a mais formosa e elegante entre todas as filhas de Príamo.
Foi encontrá-la na sala sentada no tear quando um duplo
manto tecia de púrpura. Nele bordava os combates
que os picadores troianos e aqueus de couraça de bronze
por sua causa travavam sob o ímpeto de Ares violento.⁹⁴

Na tradução perdemos a preparação para a visualidade descritiva da tapeçaria, que se dá no momento em que Homero define esteticamente Helena ao enfatizá-la como a de alvos braços (“*leukonêloi*”), e obviamente, como bela e elegante. A prefiguração da beleza do que era tecido é a beleza da própria Helena; uma característica estética que se transfere para o próprio ato criativo, não tanto descrito como processo se comparado à cena que é bordada, mas intuída, por assim dizer, a partir das sutis indicações do autor. Como ressalta A. S. Becker, tais *ekphraseis*, nitidamente épicas por tratarem como descrições o decorrer de uma ação – em diversos casos bélicas –, dão atenção, ao contrário do que estamos acostumados a conceber a partir de uma noção puramente material da descrição, à natureza mesma do que é descrito; em outros termos, é mais importante para Homero descrever a ação como sucessão de eventos do que os elementos materiais ou meramente gráficos da mesma ação. Becker também nota que a descrição começa com o objeto como parte de uma grande ação. Isso é um padrão recorrente no estilo de Homero, e uma caracterização da *ekphrasis* que não a distancia do ato descritivo, mas o amplia ao dotá-lo da narrativa.

⁹⁴Ibid., p. 100.

Exemplos como o arco de Pândaro, a carruagem de Hera e a égide de Atena, a taça de Nestor também trazem essa dupla aparição da *ekphrasis* como descrição e ação. A descrição do arco de Pândaro resume bem a interação – por certas vezes integração – que decorre da descrição como gênese e da ação como sucessão descritiva:

Sem mais demora o arco forte tomou preparado dos chifres dum cervo agreste e impetuoso por ele apanhado em tocaia quando o ferira no esterno ao pular dum rochedo para outro. O coração trespassado da pedra caiu rressupino. Dezesseis palmos haviam os chifres na frente crescido os quais um no outro com muita perícia ajustou o torneiro para depois o lavar e lhe apor o anel de ouro num lado.

Vemos que a gênese é, na verdade, além de história da manufatura, história da importância bélica dessa manufatura, e que a construção descritiva é essencialmente narrativa. São três blocos de ação, a primeira como atuação presente no ato de tomar o arco “sem demora”; a segunda, já pretérita, se refere à manufatura como ação de caça e manufatura; e, por último a terceira, uma gênese descritiva do objeto como obra de um artífice, de um perito. Tal descrição é, dentro do plano de ação, o extremo do oposto do que encontramos na seguinte *ekphrasis*, relativa à carruagem de Hera:

Os corredores ornados com belo frontal de ouro puro foi Hera logo atrelar que de Cronos potente nascera. Hebe sem perda de tempo adaptou no eixo térreo do carro as rodas curvas de bronze nas quais oito raios se viam. As pinas de ouro maciço eram feitas e o círculo extremo era composto de bronze infrangível espanto dos olhos; de prata pura os dois cubos que giram para ambos os lados; de tiras de ouro e de prata enlaçadas a caixa é formada que protegida se achava por dois parapeitos; do carro sai o timão feito todo de prata; na ponta do mesmo os jugos de ouro afirmou adaptando por último neles os peitorais também de ouro. Os velozes cavalos por último Hera conduz para o jugo sequiosa de entrar em combate. A de olhos glaucos Atena donzela de Zeus poderoso deixa cair logo o peplo no soalho brilhante do Olimpo obra de fino labor que ela própria tecera e enfeitara.⁹⁵

⁹⁵ Ibid.

Como também o é na que se refere à taça de Nestor:

Doce bebida lhes trouxe Hecamede de belos cabelos
 filha de Arsínoo magnânimo a qual os Aquivos ao velho
 ofereceram por ser nos conselhos o mais distinguido
 quando a cidade de Ténédos foi por Aquileu saqueada.
 Primeiramente na frente lhes pôs uma mesa bonita
 toda lavrada com pés de aço azul; uma cesta de bronze
 em cima desta coloca e cebolas que ao vinho convidam;
 mel também pálido e flor ali pôs de sagrada farinha
 e uma belíssima copa que o velho de casa trouxera
 com cravos de ouro adornada munida outrossim de quatro alças
 com duas pombas ao lado de cada uma delas perfeitas
 de ouro a bicar; dois suportes por baixo da copa se viam.
 Cheia ninguém sem trabalho podia da mesa movê-la;
 mas levantava-a sem custo Nestor o ancião de Gerena.⁹⁶

Ambas as *ekphraseis* se ordenam segundo uma visualidade material quase estática, contrária ao modo temporal que observamos. Mesmo que a ação exista como modo de proceder de Hebe e Hera, por exemplo, ela se subordina, no primeiro trecho, àquilo sobre o qual se age, ou seja, ao objeto cuja presença é essencialmente descritiva e pictórica. Quando passamos a esse modo descritivo observamos que o que era mera referência visual e que demarcava brevemente o pictórico inserido no tempo dos exemplos anteriores, agora se expande, como que se desdobrando na materialidade da descrição. As rodas, espacialmente definidas como curvas são também reconhecidas pela materialidade – no caso o bronze – antes de serem, por assim dizer, esculpidas ante os olhos do leitor com seus raios. A prata pura aparece logo após, numa sucessão metálica que culmina no ouro dos jugos e peitorais da carruagem. Após essa sucessão de referências ao objeto, ocorre algo análogo ao que vimos anteriormente: a beleza de Atena parece fluir para a beleza do ambiente e contaminar também, com características estéticas, aquilo que é descrito, a “obra de fino labor” é algo que “ela própria tecera e enfeitara”.

Cabe notar que essa alternância da *ekphrasis* homérica se polariza como expressão retórica da descrição, mas não como ausência do modo contrário. Assim, como no primeiro exemplo a descrição material atuava como pano de fundo, a partir

⁹⁶ Ibid.

de referências sutis, a descrição temporal atua também, nos casos acima, como algo presente, mas não em primeiro plano. A presença material do objeto não suspende sua própria gênese, assim como a gênese não suspende a presença material do objeto. Bastante evidente é esse aspecto no caso da taça de Nestor, cuja *ekphrasis* inicia, ao mesmo tempo, com uma ação e uma integração estética da personagem: “Doce bebida lhes trouxe Hecamede de belos cabelos”. Desenvolvendo-se, então, numa espécie de natureza-morta – na descrição da mesa “uma cesta de bronze / em cima desta coloca e cebolas / que ao vinho convidam.”, a *ekphraseis*, culmina, novamente, na união entre uma ação – no caso de demonstração de valor, o que não a afasta do sentido bélico – e uma afirmação estética. Descrita a taça, sua beleza é associada à virtude do bravo e velho Nestor, um dos Argonautas.

Utilizamos o verbo “esculpir”, pouco mais acima, conscientes daquilo com que viríamos a nos deparar a partir de agora. “Um escudo esculpido em palavras”, assim se refere Heffernan à principal *ekphrasis* homérica; como ele mesmo nota, a passagem que abrange a descrição contém mais de uma centena de versos, indo da linha 478, do canto XVIII, à linha 608, e funcionando como uma espécie de peça literária à parte. A integração estética que vimos nos exemplos anteriores, e que se por acaso os transportássemos para o contexto original com os versos que os antecedem e o sucedem, ficaria plenamente visível, não ocorre na descrição do Escudo de Aquiles. Podemos destacá-lo do resto e tratá-lo como uma unidade em si mesma – como ocorre, de certo modo com o Escudo de Pseudo-Hesíodo, que teremos a oportunidade de abordar mais adiante; podemos, além disso, afirmar, que essa possibilidade não advém de uma mudança de estilo, ou uma descontinuidade das técnicas descritivas empregadas pelo autor anteriormente, pois o que leva a peça a parecer uma estrutura independente é a tênue conexão das cenas descritas com o resto da obra. Tal independência marca um *turning point* no poema, como destaca acertadamente o mesmo Heffernan quando compara as cenas do Escudo de Aquiles às *ekphraseis* anteriores:

Unlike those pictures, the scenes wrought in metal on the shield do not seem – or do not immediately seem – to mirror the action of the poem. Nor they open a window on the past of the major characters, as the Odyssey does when it interrupts the story of

*Odysseus's homecoming to explain how the disguised wanderer acquired the scar that is suddenly recognized by Eurikleia. Nevertheless, the making of the shield completes a turning point in the poem – the point at which Achilles has finally decided to bury his anger at Agamemnon and join the war against Troy to avenge Hector's slaying of Patroclus. Since Hector has stripped Patroclus of the armor that Achilles gave him, Thetis asks Hephaestus to make a new set of armor, and it is the creation and delivery of this armor that actually sends Achilles into battle.*⁹⁷

Se mostra paradoxal o fato de que a importância que a presença dessa *ekphrasis* exerce dentro do enredo da *Ilíada* não seja um fator de interação entre ela e as partes do poema entre as quais se introduz como um divisor de águas narrativo. Todavia a inexistência de uma integração narrativa não significa que inexista uma interação, ao menos, simbólica, com uma teia de referências mais abstrata do que os elos causais formados pela relação entre os personagens. Evidencia-se, portanto, a possibilidade de tratarmos a disposição em instantâneos, ou, se quisermos, *frames*, da descrição do escudo como um microcosmo, que contém o universo que circunda e fundamenta a própria existência do poema. Como se a vida passasse em *flashes* na mente do homem que presente seu fim, o escudo condensa, nas cenas comuns da experiência humana que nele se apresentam forjadas, a realidade alheia à guerra, mas que dela necessita para conservar-se ou, simplesmente, existir. São cenas do dia-a-dia, esculpidas em “duas cidades belíssimas de homens de curta existência”, nas quais “celebram-se bodas alegres”, enquanto ressoam hinos “saem do tálamo os noivos seguidos por seus convidados / pela cidade à luz clara de archotes”, e “ao som das flautas e cítaras moços dançavam”. Encontramos também, nessas descrições urbanas, que aparecem logo no início do forjamento do escudo, mulheres em pé junto das portas de suas casas, um mercado onde “dois cidadãos contendiam / sobre quantia a ser paga por causa dum crime de morte”, enquanto “o povo à volta tomava partido gritando e aplaudindo”. Eis, portanto, como tudo aquilo potencialmente contido nos dias de paz está retratado no escudo, que antes mesmo do guerreiro se mostra no campo de batalha, apresentando em si mesmo a razão de ser, a justificativa última da guerra justa. Acima disso, ou seja, acima do plano humano, além da própria origem divina do escudo, reside a cosmogonia, uma *imago mundi* em que se movem as cenas que ali são esculpidas pelo “ferreiro engenhoso”; ali estão “a ampla terra e o mar

⁹⁷ HEFFERNAN, J.A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. p. 10.

vasto”, “o firmamento o sol claro e incansável a lua redonda”, “e as numerosas estrelas que servem ao céu de coroa”, bem como “as plêiades todas, Órion robustíssimo, as Híades / e mais ainda a Ursa”. Dessa maneira, o microcosmo, ao representar a vida humana também reflete – ou se submete – à vida celeste, à origem divina representada no deus-artífice, e também na disposição sublunar em que se movem, ladeadas pelo destino, as figuras esculpidas, suas ações, suas profissões, suas cidades, tudo isso submetido a uma *ekphrasis* demiúrgica.

Mas se na primeira cidade, o que nos é descrito evoca quase que uma harmonia bucólica, na segunda, já encontramos o perigo real e avassalador da guerra:

À volta da outra cidade se vêem dois inimigos exércitos
com reluzente armadura indecisos nos planos propostos:
ou devastá-la de todo ou fazer por igual a partilha
das abundantes riquezas que dentro das casas se achavam.
Os cidadãos não se rendem contudo e emboscada preparam.
E enquanto as caras esposas as crianças e os velhos cansados
cheios de ardor se defendem de cima dos muros bem feitos
seguem os homens guiados por Ares e Palas Atena.
Altos e belos armados tal como convém aos eternos
e facilmente distintos da turba dos homens pequenos
de ouro ambos eram e de ouro também os luzentes vestidos.
Logo que o ponto alcançaram que haviam adrede escolhido
perto dum rio vistoso onde vinha beber todo o armento
sem se despirem das armas luzentes se põem de emboscada.⁹⁸

Nota-se que mesmo ao descrever os movimentos de guerra, Homero se estabelece na narrativa da vida comum. Não no esforço militar do campo de batalha com que nos deparamos no primeiro plano, mas muito pelo contrário, no esforço dos cidadãos comuns, que, ante a iminente ameaça, tomam suas decisões na mesma cidade na qual pouco antes cantavam, dançavam, conversavam e debatiam. E o fim dessas primeiras descrições de cidades possíveis, ou seja, da descrição da cidade da paz e da cidade da guerra, é um retorno à cosmogonia, não como evocação da gênese da *ekphrasis* – representada pela forja de Hefesto –, mas pela volta à menção da submissão de toda condição humana à realidade divina: “Via-se a fera Discórdia, o

⁹⁸ HOMERO. *Ilíada*. (Tradução de Carlos Alberto Nunes).

Tumulto e a funesta e inamável/ Parca, que havia agarrado a um ferido, a um guerreiro ainda ileso, / e pelos pés arrastava um terceiro, que a vida perdera.”

O que pode parecer, a partir do nosso resumo, é que existe uma narrativa implícita nas descrições, mas não é isso que ocorre; não há o desenlace das cenas esculpidas, e isso funciona quase que como uma lembrança das limitações materiais a que elas se submetem. Muito discutida é a disposição material das cenas no escudo, ou mesmo a possibilidade de representação pictórica daquilo que é exposto na *ekphrasis*, da qual se costuma imaginar uma disposição concêntrica e inter-relacionada das cenas, como ocorre , por exemplo, na recriação em alto-relevo de Abraham Flaxman, de 1821 e exposta na Henry E. Huntington Library and Art Gallery, em San Marino, California:



Figura 1 – Escudo de Aquiles, Abraham Flaxman, 1821.

Segundo o diagrama que nos sugere Malcolm Willcock, em seu estudo sobre a *Iliada*, podemos retratar as imagens contidas no escudo segundo a seguinte disposição: na esfera maior, que compreende a borda do escudo, temos o oceano; mais para dentro, devemos imaginar duas divisões em círculos tripartidos, nas quais encontramos, mais perto da borda, o gado, as ovelhas e as danças, e, o círculo mais próximo do centro, a sementeira, a aragem, e a colheita; já nos círculos centrais, encontraríamos então, numa divisão bipartida, a cidade em paz, com contraposição à cidade em guerra, e exatamente no centro a descrição cosmográfica. São, sem dúvida, meios imaginativos de recompor algo originalmente concernente à *ekphrasis*; em termos técnicos, é a tentativa de tornar objetiva – e de modo puramente anacrônico, dada a impossibilidade arqueológica – uma *ekphrasis* nocional. Todavia, tais esforços nos guiam para uma compreensão da estrutura composicional do escudo. No caso da sugestão de Willcock, a imagem que se forma em nosso diagrama imaginário é a de que o escudo que a *ekphrasis* vai revelando no decorrer da narrativa é forjado do centro para as bordas. Portanto, ao acabar a descrição das duas cidades, nos deparamos com as cenas de lavoura, que denotam outra realidade essencial além da urbana e também da bélica⁹⁹.

As cenas bucólicas que sucedem as bélicas descrevem lavradores conduzindo juntas de boi no arado, o descanso do trabalho ao beber mosto “doce e agradável”, os sulcos compridos e as ceifas, meninos juntando em molhos o fruto do trabalho, o Rei, em pé em meio à lavoura, de “coração satisfeito” e “sustentado áureo cetro”, entre muitas outras. Homero marca, em diversas ocasiões, a tensão entre o material em que as cenas estão gravadas e o realismo que demonstram. Costuma-se chamar esse recurso muito caro à técnica da *ekphrasis* de fricção representacional; o termo é bastante exato, de modo algum a *ekphrasis* demonstra superação de um de seus pólos comparativos, sua eficácia – assim como sua existência – se deve à tensão entre aquilo que se representa, incluindo aqui os meios sugeridos de representação, e a expressão estético-literária que permeia o imaginário. Quando Homero faz a ressalva de que “preta era a terra que atrás lhes ficava, apesar de ser de ouro”, está

⁹⁹ Lessing também se preocupa com o assunto e nos fornece algumas indicações históricas dessa discussão, especificamente no capítulo XIX do *Laokoon*.

demarcando exatamente a ocupação desse espaço intermediário pela *ekphrasis*; para além disso, ele constata algo impressionante para um primeiro registro literário da *ekphrasis*: a consciência do processo descritivo e da teoria que o envolve. Jogando com as possibilidades cromáticas e perceptivas supra-materiais, diz logo depois “um campo real, também, grava, onde messe alourada se via / e os segadores, que a ceifam, na mão tendo foices afiadas.” Por mais discutido que seja o “realismo homérico”, não há como fugir de sua necessidade de precisão, nesse caso. Além das cores sugeridas – em discordância com o meio através do qual são representados –, além das dúvidas sobre a possibilidade representativa de um escudo com tais características, surgem ainda os detalhes da composição como adjetivos da matéria: “junco flexível”, “boi corpulento”, “foices afiadas”, “cestas de vime trançado” etc. A junção desses atributos – estendidos pela narrativa como alusões quase imperceptíveis – dialogam com a *stasis* do escudo dentro da fricção representacional, criando uma pressão definida por Heffernan da seguinte maneira: “*These subtle allusions to sculptural stasis and to the inorganic condition of the figures on the shield exemplify what might be called representational friction, which occurs whenever the dynamic pressure of verbal narrative meets the fixed forms of visual representation and acknowledges them as such.*”¹⁰⁰ Isso define uma característica própria da fricção representacional da *ekphrasis* homérica, na qual a tensão se torna mais característica quanto mais sutil: “*representational friction becomes still more complex and subtle when the metal of the signifier approximates or even matches the substance of the signified*”¹⁰¹. Devemos esclarecer que, grosso modo, sempre que há diferença de registro entre o meio de representação visual e seu referente, pode-se dizer que existe fricção representacional – veremos, mais à frente, como isso ocorre nos Filóstratos, por exemplo.

Essas características que observamos nas cenas agrícolas se ampliam quando passam à cena da vindima. Além da exacerbação da fricção representacional a partir do próprio objeto da descrição – afinal, as vinhas trazem consigo uma necessidade cromática inerente, exacerbada na figura homérica para o mar, “*oínopa pónton*” –, a

¹⁰⁰ Ibid., p. 19.

¹⁰¹ Ibid. p. 21.

mudança é essencialmente unificadora no contexto composicional, sugere um fechamento, um tratamento da descrição do escudo como uma passagem auto-suficiente. Tal sugestão pode ser percebida em diversos planos: na divisão tripartida paz/guerra/paz, no desenvolvimento total das possibilidades *ekphrasis*, tendo como extremo da fricção representacional seu climas, e, não menos importante, na volta à cosmogonia agora como ritual báquico – no plano humano – e na finalização do forjamento do escudo com a delimitação do plano terrestre. Ao passar da lavoura para a vindima (“uma vinha, também, carregada e belíssima / de ouro brilhante era a cepa”), da vindima para a dança (“moços e moças, no viço da idade (...) todos batendo com os pés, compassados / em coro, alegres, o canto acompanhavam, dançando com o ritmo.”)¹⁰² e da dança para a finalização cósmica do escudo (“Plasma, por fim, na orla extrema do escudo de bela feitura / a poderosa corrente do oceano, que a terra circunda”), Homero percorre o caminho inverso das cenas de abertura; vai-se do sagrado ao humano, e posteriormente, volta-se a partir do humano ao sagrado. Quase que um sinal dessa harmonia é a presença do poeta no verso anterior ao último retoque que grava o oceano no escudo:

Nesse recinto mancebos e virgens de dote copioso
alegremente dançavam seguras as mãos pelos punhos.
Elas traziam vestidos de linho; os rapazes com túnicas
mui bem tecidas folgavam em óleo brilhante embebidas.
Belas grinaldas as fontes das virgens enfeitam; os moços
de ouro as espadas ostentam pendentes de bálteos de prata.
Ora eles todos à volta giravam com pés agilíssimos
tal como a roda do oleiro quando este sentado a experimenta
dando-lhe impulso com as mãos para ver se se move a contento
ora correndo formavam fileiras e a par se meneavam.
Muitas pessoas à volta o bailado admirável contemplan
alegremente. Cantava entre todos o aedo divino
ao som da cítara ao tempo em que dois saltadores a um tempo

¹⁰² O problema da prosopopéia será tratado mais amplamente no capítulo posterior, quando abordamos a *ekphrasis* em Dante, porém, deixamos aqui o comentário de Heffernan sobre sua utilização na *ekphrasis* homérica: “*We can now see the kind of narrative Homeric ekphrasis entails. Besides leading to indeterminacy rather than resolution, it is framed narrative – by which I mean verbally framed, delimited by an abruptness of opening and closing that occludes both explanatory causes and decisive consequences. The suppression of a surrounding context goes hand in hand with the nearly complete suppression of names and their attendant histories. (...) Besides framed narrative and representational friction, Homer’s protracted account of Achilles’ shield includes one other element that will become increasingly conspicuous in the ekphrastic literature to come: prosopopoeia, the dramatic personification or more precisely the envoicing of a mute, inanimate object.*” Ibid. p. 21, 22.

cabriolavam seguindo o compasso no meio da turba.¹⁰³

O ritual parece ser a união entre microcosmo e macrocosmo – ambos já devidamente retratados no escudo –, tendo o aedo por mestre de cerimônias e responsável por realizar a ligação entre esses dois domínios da existência, unidos na cena pelo ritual e, no poema, pela *ekphrasis*, assim finalizada com uma visão demiúrgica que devolve o leitor à narrativa do poema. Tal correlação inexistente nas outras *ekphrasis* que veremos a partir de agora. Não encontraremos em Pseudo-Hesíodo, por exemplo, a síntese cormogônica que há em Homero; também não veremos nos autores que utilizam a *ekphrasis* mais retoricamente que artisticamente, se assim se pode dizer, a organicidade e unidade do Escudo de Aquiles, mas isso não o torna menos onipresente no futuro. Toda *ekphrasis* clássica a partir de Homero será julgada, direta ou indiretamente, a partir de uma comparação com o Escudo de Aquiles; como dissemos no início, a importância da *ekphrasis* homérica para a tradição descritiva é análoga à importância do próprio Homero para a tradição poética como um todo, e, historicamente, o próximo autor a afirmá-la plenamente é Pseudo-Hesíodo, autor que devemos, ao menos, abordar brevemente, mais por sua contraposição à grandeza homérica e pelas variações dos ângulos com que foi tratado academicamente, do que por sua real importância histórica.

Costuma-se datar o *Escudo de Hércules*, atribuído a Pseudo-Hesíodo, como pertencente ao sexto século a.C. Tomado pelos antigos como obra de Hesíodo, o que nos resta é um fragmento de 480 linhas contendo uma descrição¹⁰⁴. Esse vestígio

¹⁰³ HOMERO. *Ilíada*. (Tradução de Carlos Alberto Nunes).

¹⁰⁴ Para uma discussão acerca das origens literárias do escudo, ver a introdução da tradução de H.G. Evelyn White para a série *Loeb*, sob o título de *Hesiod: The Homeric Hymns and Homeric*, da qual sublinhamos o seguinte trecho sobre o escudo como uma possibilidade de evolução na direção de Homero: “Such a poetry could not be permanently successful, because the subjects of which it treats— if susceptible of poetic treatment at all—were certainly not suited for epic treatment, where unity of action which will sustain interest, and to which each part should contribute, is absolutely necessary. While, therefore, an epic like the ‘Odyssey’ is an organism and dramatic in structure, a work such as the ‘Theogony’ is a merely artificial collocation of facts, and, at best, a pageant. It is not surprising, therefore, to find that from the first the Boeotian school is forced to season its matter with romantic episodes, and that later it tends more and more to revert (as in the ‘Shield of Heracles’) to the Homeric tradition.”; e também o seguinte, que trata sobre a possibilidade da existência de uma escola literária por trás de certas composições pseudo-hesíodicas: “How did the continental school of epic poetry arise? There is little definite material for an answer to this question, but the probability is that there were at least three contributory causes. First, it is likely that before the rise of the Ionian epos there existed in Boeotia a purely popular and indigenous poetry of a crude form: it comprised, we may

literário, possivelmente composto no final do século VII a.C. e atribuído pela tradição a Hesíodo – em contraposição à datação aproximada no século anterior da *Teogonia* e de *Os trabalhos e os dias* –, é suficiente para atestar ao menos alguma importância que a *ekphrasis* homérica exerceu até encontrar seu renascimento em Virgílio. Imitação formal da *ekphrasis* central de Homero, o Escudo de Hércules não é, no entanto, uma cópia do seu conteúdo. As diferenças iniciam na temática. Enquanto no Escudo de Aquiles impera uma estrutura cosmogônica e pacífica, no Escudo de Hércules ocorre uma inversão em direção a uma imagética grotesca, a um clima de terror quase que completamente oposto ao bucolismo das cenas homéricas. Heffernan chama essa atmosfera, principalmente criada por meio da atuação de forças nomeadas de, “horrores personificados”. Carnificina, Tumulto, Medo, Guerra, são os atores de uma *ekphrasis* que ilumina seu modelo a partir de um exemplo que beira o grotesco. Do mesmo modo que em Homero, existe uma história que envolve a existência do escudo, nesse caso não como parte da narrativa, mas como mitologia implícita; trata-se da luta de Hércules contra Cínico, e de sua expedição à Tessália. Obviamente não encontramos nele a mesma perfeição de Homero; seja quando observamos a aparente gratuidade da sucessão descritiva – muito distante da organicidade e unidade atingida no Escudo de Aquiles –, seja na indiscutível presença de uma artificialidade derivada da imitação, surge-nos a impressão de que sua existência importa apenas pela possibilidade comparativa a que remete. Isso fica claro quando nos deparamos com Becker no capítulo *Rhetoricians and the Shield of Achilles* utilizando Pseudo-Hesíodo como chave de compreensão dos artifícios técnicos homéricos; também encontramos, agora em abordagem estritamente helênica, o filólogo J.L. Myres contrapondo seu *Hesiod's 'Shield of Herakles': Its Structure and Workmanship*, a seu estudo anterior

suppose, versified proverbs and precepts relating to life in general, agricultural maxims, weather-lore, and the like. (...)Secondly and thirdly we may ascribe the rise of the new epic to the nature of the Boeotian people and, as already remarked, to a spirit of revolt against the old epic. The Boeotians, people of the class of which Hesiod represents himself to be the type, were essentially unromantic; their daily needs marked the general limit of their ideals, and, as a class, they cared little for works of fancy, for pathos, or for fine thought as such. To a people of this nature the Homeric epos would be unacceptable, and the post-Homeric epic, with its conventional atmosphere, its trite and hackneyed diction, and its insincere sentiment, would be anathema. We can imagine, therefore, that among such folk a settler, of Aeolic origin like Hesiod, who clearly was well acquainted with the Ionian epos, would naturally see that the only outlet for his gifts lay in applying epic poetry to new themes acceptable to his hearers.”

sobre o Escudo de Aquiles. É Myres o responsável pela estruturação de uma comparação que nos o estado dos estudos da *ekphrasis* na metade do século XX, sua dependência da filologia – que em certo sentido remonta ao século XIX –, a incapacidade de lidar com uma *ekphrasis* nocional de um modo puramente estético¹⁰⁵, e, não menos importante, a ausência de categorias teóricas e estéticas para lidar com certos problemas descritivos, nesse caso de autores secundários ou obscuros¹⁰⁶. Outra importância do Escudo de Hércules para os estudos da *ekphrasis* é servir de material filológico para o tratamento da *ekphrasis* no sentido contemporâneo do termo. Andrew Sprague Becker realiza muito bem, agora independentemente de Homero, esse trabalho no ensaio *Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic "Shield of Herakles"*, agora já em 1992. É uma busca por uma necessidade de compreensão da *ekphrasis* que o move a ponto de relacioná-la, por exemplo às teorias de Paul Ricoeur, “*in order to develop a way of understanding the larger questions involved in reading ecphrasis*”.¹⁰⁷; é a possibilidade, ao mesmo tempo distante – pelas óbvias razões históricas – e próxima – nesse caso específico de Pseudo-Hesíodo, por trazer consigo ao menos um século de estudos filológicos – que permite que a *ekphrasis* seja teorizada segundo seu funcionamento interno e integrada à teoria literária, numa abordagem que não exclui nem o comparativismo histórico nem a rigidez formal necessária quando se trata de um assunto originalmente pertencente a uma tradição retórica:

I shall propose a double movement of literary representation in ecphrasis: an acceptance of the illusion proposed by the text and a complementary breaking of that illusion, both of which are so frequently encouraged by literary works and literary criticism. I use the phrase "break the illusion" in a rather mild sense; it indicates that a certain self-consciousness expressed in the description adds another dimension, perhaps unsettling the illusion, or balancing it, or bracketing it. My focus throughout is not the phenomena represented by the description but rather description itself as a rhetorical move, i.e., how the language of ecphrasis can shape the way we read a text. Its an unhistorical but, I hope, useful and persuasive manner,

¹⁰⁵ Exemplo disso é o ensaio *Hesiod's 'Shield of Herakles': Its Structure and Workmanship* de J. L. Myres no qual se debate a possibilidade de reconstrução do escudo.

¹⁰⁶ MYRES, J.L. *Hesiod's 'Shield of Herakles': Its Structure and Workmanship*. p. 25

¹⁰⁷ BECKER, A.S. *Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic "Shield of Herakles"*. p. 7

*I shall use ancient critics to help us understand ancient poetry, then use more modern thought to help us understand them both.*¹⁰⁸

E, finalmente, podemos dizer que essa busca por uma compreensão atual da *ekphrasis* é também a elucidação histórica de elos que pela primeira vez são reunidos a partir de evidências históricas – pertençam elas a autores maiores ou menores –, e ganham sentido quando postos lado a lado sob uma perspectiva panorâmica, num esforço estético e imaginativo que transcende as limitações históricas e revela as possibilidades máximas de algo que, anteriormente, limitava-se a uma figura retórica. Quando K. Gross, em *Moving Statues, Talking Statues*, define que a *ekphrasis* "*would entail not just translating a statue's language into our own, finding a place for its images words in the given word. It would also involve letting the words which the statue speaks unsettle or recreate the words we already seem to know.*", ele aponta justamente para essa possibilidade de expansão da consideração da *ekphrasis* a partir dos modelos antigos – dos quais o Escudo de Aquiles e o Escudo de Hércules, mesmo este sendo incalculavelmente menor em importância, são pontos de vista privilegiados –, algo que envolve toda uma teoria da recepção estética, assim como a necessidade de integração de várias disciplinas auxiliares à crítica literária.

3.2.

Os filóstratos e Calístrato

Naturais da ilha grega de Lemnos, os Filóstratos pertenciam a uma família na qual o ofício da sofística foi passando de geração em geração do século III ao IV d.C. Numa época em que os sofistas alcançaram uma importância social, cultural e política jamais vista, e cujo papel era fundamental na formação superior de qualquer cidadão que desejava ocupar um cargo disputado, a existência de uma dinastia de sofistas ligados por laços de sangue é um fato marcante, principalmente se levarmos em conta a produção que ainda hoje em dia temos disponível e que leva o nome de tal família.

¹⁰⁸ Ibid., p. 7, 8.

Senão quatro, pelo menos três autores, dos quais algumas obras nos foram legadas por completo, podem ser verificados dentro dessa hereditariedade. O primeiro, mais antigo de todos, mencionado por Suidas, lexicógrafo do século X, é autor do diálogo *Nero*. O segundo, Flávio Filóstrato, o Velho, e autor de *As Vidas dos sofistas*, *A Vida de Apolônio de Tiana*, *Da natureza e da lei* e *Epístolas Eróticas*, pertence ao século II, e ainda nos resta alguma informação biográfica concreta sobre sua trajetória. Um dos sofistas mais famosos de seu tempo, sabemos que nasceu em Lemnos, foi educado em Atenas e participou como figura de importância nos círculos culturais da imperatriz Julia Domna, esposa de Sétimo Severo. Genro de Filóstrato, O Velho, e terceiro na linha sucessória, é o chamado Filóstrato Lemniano (c. 190 d.C.), em contraposição ao anterior, também conhecido como Filóstrato Ateniense, e autor de *Eikones* ou *Imagens*, cujo estilo será imitado em obra com o mesmo título, escrita por volta de 300 d.C. por seu neto conhecido como Filóstrato, o jovem, último representante da família de que temos notícia ¹⁰⁹.

De todo esse percurso que envolve três séculos de literatura interligada por laços de sangue, são as *Eikones* que nos interessam ¹¹⁰. A importância dessas obras é incalculável tanto para a literatura comparada como para a história da arte. Não é por acaso que Filóstrato foi considerado, um pouco injustamente, se levarmos em conta alguns antecessores, como “o pai da crítica artística”. Até a descoberta dos tesouros de Herculano e Pompéia, sua obra foi tida como a maior fonte fidedigna de informação sobre a pintura antiga, influenciando inclusive uma figura de primeira linha como Rafael Sanzio, que a partir do texto original procurou recriar o teor das pinturas clássicas ¹¹¹. Rafael, em certo sentido, não estava fazendo nada que estivesse ausente do intuito original dos *Eikones*. Na verdade, ele fez um caminho artístico inverso ao de Filóstrato. No século II houve um interesse notável, por parte dos sofistas, pela descrição de obras de arte, uma vez que estas forneciam sempre temas novos para seus discursos, já saturados das velhas fórmulas jurídicas, morais ou históricas. Dado que os quadros gregos já eram, em grande parte, fruto da literatura,

¹⁰⁹ Para uma discussão mais detalhada desse problema biográfico, recomendamos a leitura de *Philostratus, Biography and Belles Lettres in the Third Century A.D.* de Graham Anderson.

¹¹⁰ Como só nos referiremos ao Lemnianus e ao Jovem, chamaremos, por pragmatismo, o primeiro simplesmente por Filóstrato e ao segundo por Filóstrato, o jovem.

¹¹¹ MATTOS, C. V. *Goethe, os Eikones de Filóstrato e a resistência aos românticos*. p.1

esse retorno não era nada mais do que uma referência natural. Portanto, descrição de um quadro seria uma volta à literatura, mas por outros meios, e estabelecia assim um ciclo de relações entre as duas artes, como assinala Arthur Fairbanks, em sua consagrada tradução para a Loeb Classical Library:

*That rhetoric should take its themes from painting is all the more natural because painting in Greece had so commonly taken its themes from literature. It will be found that all but six or eight of the paintings described by Philostratus are based either directly on literary sources or on the myths which found expression both in literature and painting. We may even say that in this epoch literature and painting actually vied with each other in the presentation of the same themes. Certainly Philostratus seems to try to outdo the painter whose work he is describing and often passes beyond the limits of pictorial art without stopping to note what the picture itself gives and what he adds to make his account of the theme more attractive.*¹¹²

Em tais empreitadas descritivas que, a primeira vista, podem parecer meros resquícios de uma tradição de exercícios retóricos, percebemos, para além de toda frivolidade, já bastante delineada a profundidade do debate que envolve a relação entre as duas artes, assim como traços decisivos do que no Renascimento iria reaparecer como crítica literária¹¹³. Por mais que as descrições das *Eikones* não sejam poesia clássica ou mesmo lírica, estritamente falando, dificilmente alguém negaria a categorizá-las como poéticas seja pelas sutilezas retóricas de cunho estético, seja pela própria intenção de superar suas origens pictóricas. Na verdade, mesmo se tratando de uma composição originalmente retórica, a tradição a que pertence deriva diretamente da poesia epigramática e das inscrições breves, e, em muito menor grau, do estilo oratório e discursivo normalmente associado à retórica clássica. A abordagem a partir do ponto de vista do observador presente nas *Eikones* aparece

¹¹² FAIRBANKS, A. *Philostratus the Elder, Imagines. Philostratus the Younger, Imagines. Callistratus, Descriptions*. XVI-XVII

¹¹³ Norman E. Land, em sua obra fundamental sobre a relação entre *ekphrasis* e crítica literária, afirma que a relação entre a percepção presente nas duas práticas é de semelhança nos pontos mais cruciais, demonstrando com isso a importância da *ekphrasis* em um terreno outro que não o artístico puramente dito. O autor insiste que a *ekphrasis*, principalmente a renascentista, mas isso também se aplica de certo modo à antiga, tomada em seu sentido mais básico, ou seja, em sua natureza descritiva, deve ser considerada como um modo específico de crítica artística: “*Renaissance ekphrastic descriptions, which are generally encomiastic, are critical not only because they imply or assume certain artistic values, such as naturalism, but because in them the writer often praises specific qualities of the work, such as proportion and decorum. Furthermore, ekphraseis are a form of criticism in the sense that the writer of them almost always appreciates and interprets the subject matter of the work described.*” LAND, N.E. *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*. p. xvi.

refletida em obras extremamente influentes da Antiguidade, da Idade Média e do Renascimento, como as de Apuleio e Luciano, as de Dante, Boccaccio e Poliziano, e, mais recentemente, nas de Lorenzo Ghiberti, Aretino e Apuleio. Devido a essas referências, indiretas na maioria das vezes, tanto à singularidade estrutural da obra dos Filóstratos, ao seu verdadeiro ineditismo composicional – que leva alguns a falarem na criação de um novo gênero literário¹¹⁴ –, e o seu conteúdo propriamente dito, restam poucas dúvidas para considerarmos que as *Eikones* são as obras mais importantes da Antiguidade a basear-se na *ekphrasis*.



Figura 2 – Os Amores, *Les images ou tableaux de platte peinture des deus*

Philostrates Sophistes Grecs, 1615.

Estruturalmente, as primeiras *Eikones* são uma obra dividida em dois livros que descreve uma pinacoteca napolitana ao longo de 64 descrições. Já as *Eikones* do jovem Filóstrato baseiam-se diretamente, como veremos, nas de seu antecessor. Sem dúvida, na época dos Filóstratos, a pintura já era um tema frequente na retórica; indo

¹¹⁴ FILÓSTRATO. *Amores e outras imagens*. p. 8

muito além dos *progymnasmata*, a retórica, ao mesmo tempo em que fornecia inúmeras peças inspirativas para as composições retóricas, aproveitava-se de modo bastante engenhoso da coincidência entre a arte poética e a arte pictórica, convergência que na época encontrava um dos seus ápices ¹¹⁵. É por isso que Filóstrato “*entiende La pintura como um arte profundamente literaturizado, un arte em que el tema es más importante que el tratamiento material – formas, volúmenes, texturas – do assunto*” ¹¹⁶. Sua visão é a de um artista para quem a pintura é uma extensão da literatura. As técnicas pictóricas, as cores, a perspectiva, a disposição da cena, a artesanaria em si, importam enquanto mescladas ao *pathos* literário da descrição. Isso não nos deve deixar indiferente aos próprios vestígios que possuímos das pinturas arcaicas. Classificadas como épicas, idílicas, ou trágicas, por um crítico recente, por mais que sejam apenas ruínas de uma civilização, deixam entrever o caráter literário da pintura, quando não, o caráter pictórico da literatura – por mais que a pintura tenha sido sempre mais literária do que o caso contrário. Exatamente devido a isso, pode-se ler na introdução da bela edição espanhola das *Eikones* – e também das *ekphraseis* de Calístrato – as seguintes comparações:

Como el poeta épico, el pintor puede tratar, em sus pinturas, de dioses y de héroes de un modo sublime, insistiendo em la grandeza de los seres que pinta y em la superior importancia de us acciones, comparadas com las actividades de los hombres corrientes. Como el tragediógrafo, el pintor puede representar em sus cuadros los conflictos vitales y puede realizar paisajes com escenas que expresen tiernos sentimientos humanos. De las tres categorías hay ejemplificación abundante em las Imágenes de ambos Filóstratos. ¹¹⁷

O acentuado caráter literário, em nada afastou os críticos de supor uma real existência das pinturas – pelo menos das descritas por Filóstrato, o Velho. A questão merece um estudo à parte, mas aqui cabe ressaltar apenas que a discussão moderna sobre a existência factual das pinturas inicia-se com Goethe, defensor da existência de

¹¹⁵ Arthur Fairbanks nota que: “*all but six or eight of the paintings described by Philostratus are based either directly on literary sources or on myths which found expression both in literature and painting. We may even say that in this epoch literature and painting actually vied with each other in the presentation of the same themes*” citado em D'ANGELO, F. *The Rhetoric of Ekphrasis*. p. 443.

¹¹⁶ CALÍSTRATO; FILÓSTRATO O JOVEM; FILÓSTRATO O VELHO. *Imágenes. Descripciones*.

p. 10

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 13

obras exatamente correspondente às *eikones*, e chega até o século XIX, envolvendo respeitáveis nomes da filologia clássica e, variando da negação extrema da correspondência real até a tentativa de reconstrução da pinacoteca visitada por Filóstrato¹¹⁸. Diante do panorama dessas discussões, podemos afirmar pelo menos uma coisa: por mais que as salas visitadas pelos Filóstratos – em menor grau as visitadas pelo jovem – jamais tenham existido, eles se basearam, em alguma medida, em características técnicas, narrativas e temáticas de pinturas reais; caso contrário o próprio efeito retórico que pretendiam causar no leitor da época seria anulado, reduzindo todo o seu esforço literário a um mero jogo fantasioso e plástico. É dessa certeza que parte a nossa análise, e, principalmente, a nossa compreensão estética das *ekphraseis* contidas nas *Eikones*.

Historicamente, a importância de Filóstrato, o velho, supera em muito a de seu neto, que sobreviveu sempre à sua sombra devido à notória inferioridade artística de suas imitações, assim como devido às suas edições que tradicionalmente, desde o Renascimento, os traziam lado a lado, tornando inevitáveis os caminhos da comparação. Há, de fato, uma distância abissal de recursos retóricos e lingüísticos¹¹⁹ que separa o neto de seu avô, e que torna o imitador um dos autores clássicos menos estudados até o dia de hoje, enquanto o original, como veremos mais além, não encontra rivais no que concerne a influência da *ekphrasis*. Uma das maiores razões dessa inferioridade é a quase que impossibilidade de extrair os “quadros mentais” das *eikones* do jovem Filóstrato. Dado que essa extração é extremamente natural em seu avô, e faz mesmo parte do efeito estético funcional da *ekphrasis* – ou seja, podemos medir o poder de uma descrição se avaliarmos a qualidade da imagem mental sugerida –, nosso foco será situado nas primeiras *eikones*, e quando necessário nos referiremos às mais recentes. A superioridade já é percebida desde o proêmio, que explora brilhantemente densidade evocativa do tema:

Quem quer que não respeite a pintura, erra contra a verdade, erra também contra a sabedoria, aquela que foi dada aos poetas – pois ambas trazem igualmente os feitos e a compleição dos heróis –, e despreza a simetria, por meio da qual a arte se une à razão. E, para aquele que quer exercer seu engenho, a pintura é invenção dos deuses a

¹¹⁸ Tal discussão encontra-se resumida no prefácio de *Imágenes. Descripciones*, Madrid: Siruela, 2013.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

partir das formas naturais, como os prados pintados pelas Estações e os fenômenos celestes. Mas, aos que desejam saber com mais precisão a origem dessa arte, é a mimese a invenção mais antiga e mais afim à natureza. Foram homens sábios que a inventaram, chamando-a ora pintura, ora arte plástica.¹²⁰

Filóstrato¹²¹ nos entrega, já nesse início, o *background* de toda sua viagem pela pinacoteca, que é, efetivamente, a onipresença da comparação entre pintura e poesia, calcada na tensão que envolve a visualidade do discurso e seu poder de persuasão a partir da viva reconstrução de um ambiente relatado como real. Talvez uma das dificuldades do jovem Filóstrato seja exatamente a recriação dessa materialidade. Em termos de composição, a dependência de seu avô já o afasta naturalmente dos pretensos objetos, isso incide diretamente em uma retórica anti-plástica, em que as referências objetivas se tornam vaporosas, ao passo que as narrativas – e puramente literárias – ganham força.

Após afirmar, pouco após o trecho supracitado, a superioridade da pintura quando comparada à escultura – pois aquela “reproduz os ombreado e permite reconhecer o olhar do louco ou de quem está triste ou alegre” –, Filóstrato apresenta sua obra dizendo que “não trata de pintores nem de suas biografias, mas que oferece descrições de pinturas que servem de modelos aos jovens para que aprendam a interpretá-las e se apliquem a uma tarefa estimável..” Conta ele que a ideia da composição surgiu à época dos jogos em Nápoles, cidade cujos cidadãos, apaixonados pela arte retórica, não ignoravam sua presença, notório mestre que era¹²². Principalmente os jovens solicitavam que desse mostras de sua verve. Filóstrato, sentindo-se importunado pelas solicitações, mas ao mesmo tempo encantado pelos belos edifícios construídos no bairro onde se hospedava, e

¹²⁰ Adaptação da tradução contida em *Amores e outras imagens*. São Paulo: Hedra, 2012.

¹²¹ A partir de agora, a referência a Filóstrato, o velho, responderá apenas pelo primeiro nome, sendo o jovem ainda acrescido do epíteto.

¹²² “Eis como me surgiu a idéia deste tratado: estavam celebrando jogos em Nápoles, cidade da Itália fundada por gregos e cujos habitantes demonstravam seu helenismo em sua paixão pela palavra; eu não queria expor em público meus discursos, mas uma multidão de jovens vinha a importunar-me ante a casa de meu hóspede. Vivíamos extramuros, em um bairro residencial frente ao mar; havia ali um pórtico orientado ao zéfiro, de quatro – creio – ou cinco pisos, com vistas ao Tirreno. Quantos mármore pode proporcionar o luxo, lá haviam, brindando com esplendor o edifício; no entanto, seu maior esplendor era constituído pelos quadros suspensos em suas paredes, que me pareceram colecionados com muito bom gosto, pois ali se manifestava a maestria de diversos pintores.” (*Eikones*, I.4) Adaptação da tradução contida em *Amores e outras imagens*. São Paulo: Hedra, 2012.

principalmente pela galeria que encontrou, cujos quadros “pareciam ter sido colecionados com bom critério”, resolveu ceder e compor as *Eikones*.

Satisfazendo, portanto, o desejo de apreciar a beleza e de educar o filho de seu hóspede, um menino de dez anos ¹²³ – e também os outros jovens que vinham visitá-lo –, Filóstrato inicia sua aula como um passeio pelas galerias, dizendo “Que o menino se ponha adiante. Minhas palavras serão dedicadas a ele. Vós outros, segui-me, e não apenas escutai, mas também fazei perguntas se não entendeis o que vos digo.” Tal naturalidade aliada à funcionalidade da atmosfera criada em torno do lugar visitado simplesmente inexistia no jovem Filóstrato, que inicia suas *Eikones* evocando o avô e forçadamente tecendo suas opiniões sobre a arte da pintura, pois se considera obrigado “antes de entrar na matéria da obra, a dizer algo acerca da pintura, para que as palavras tenham um tema de acordo com o objetivo da obra” ¹²⁴; a transição para a estrutura das descrições é brusca, e em nada lembra a naturalidade dos motivos e do ambiente com que seu avô justifica sua composição: “(...) imagine o leitor que há uma pessoa presente, a que serão dirigidas as explicações.” A imitação servil está definida, assim como a atmosfera festiva e luxuosa dos palácios napolitanos e de suas galerias está abolida, restando apenas o discurso-comentário que resume o tom da obra do jovem retórico. Ao menos uma frase marca sua introdução e não pode passar despercebida, afinal, quando ele diz que “para o observador atento, a arte da pintura mantém certo parentesco com a poesia, já que ambas se servem igualmente da imaginação”, estabelece de forma documental e ininterrupta a existência e o vigor da tradição comparativa entre as duas artes. “Os poetas introduzem os deuses em seus cenários, junto com tudo aquilo que revela majestade, solenidade e sedução; do mesmo modo atua a pintura, indicando com seus traços o que os poetas expressam

¹²³ “Um niño que se queda extasiado ante la belleza de las pinturas, pero mucho más extasiado ante la belleza que destilan las palabras del sofista.” CALÍSTRATO; FILÓSTRATO O JOVEM; FILÓSTRATO O VELHO. *Imágenes. Descripciones*. p. 13.

¹²⁴ É válido notar o sentido do trecho completo: “Para que componho este preâmbulo? Certa descrição de obras pictóricas foi cuidadosamente levada a cabo pelo pai d minha mãe – cujo mesmo nome tenho – em muito pura língua ática, enérgica e de grande beleza. Em nosso intento de seguir suas vias, nos consideramos obrigados, antes de entrar na matéria, a dizer algo sobre a pintura, para que nossas palavras estejam de acordo com nossos objetivos.” Adaptação da tradução contida em *Amores e outras imagens*. São Paulo: Hedra, 2012.

com palavras”¹²⁵, ele assim continua, e não deixa dúvidas de que por mais que as *Eikones* – tanto as suas como a de seu avô – pertençam ao arcabouço retórico, Simônides não teria dúvidas em reconhecer nelas a sua fórmula, assim como não deixamos de enquadrá-las, sem maiores receios, como heranças da arte poética.

Voltando às *Eikones* originais, percebemos, desde as primeiras descrições, que Filóstrato se aparta propositadamente de qualquer tradição épica, vinculando-se à tradição epigramática evocativa e, por assim dizer, destinada à apreciação de um público seletivo. Suas *ekphraseis* se situam no plano estático, na contemplação de uma fina galeria artística por um retórico famoso, e não no plano da narrativa civilizacional ou moral, como ocorre com as *ekphraseis* de Homero, Hesíodo, Virgílio etc.; a própria disposição dos quadros, numa sequência não muito bem estabelecida – que, como veremos ainda, Goethe procurou ordenar –, sugere esse desprendimento. Convém lembrar que essa forma literária inusitada, que contém apenas descrições de quadros, da qual temos notícia apenas de uma perdida, escrita por um Nicostratus de Macedônia, inaugura as possibilidades da crítica artística de examinar certos vestígios literários aparentemente apenas retóricos como testemunhos históricos, senão de obras perdidas ao menos das práticas pictóricas da época.

Do ponto de vista ontológico, o que Filóstrato realiza em suas descrições é uma espécie de suspensão de juízo no que concerne à distinção de realidade e imaginação¹²⁶. Disso decorrem duas conseqüências lingüísticas fundamentais: a dimensão hiperbólica da percepção descrita – em contraposição a uma descrição puramente material e não literária –, e a recorrente presença da afirmação de animação, movimento ou vida –, técnica encontrada em diversas outras *ekphraseis* clássicas, mas que se sobressai em Filóstrato por estar recoberta por um discurso não narrativo:

¹²⁵ Aí estão presentes alguns traços constantes na análise crítica da *ekphrasis*: o processo de percepção/interpretação e a analogia técnica. Normal E. Land resume bem tais questões quando diz: “*Ekphrasis, He explains, also assumes a correspondence “between the processes of perception and understanding which are appropriate” in the cases of literature and the visual arts. The writer of ekphraseis “enacts or reenacts in some sense the process by which we read and interpret the work of art.”* LAND, N.E. *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*. p. 28

¹²⁶ *Ibid*, 29.

Sentes algo da fragrância que envolve o jardim, ou não te alcança? Se me escutasses com atenção, com as minhas chegariam a ti também as maçãs. (VI.1)

Digna de elogios é a coroa de rosas, mas não só pelo seu mero aspecto (não é tarefa complicada – com tons amarelos e azuis, por exemplo – imitar a forma das flores), mas também pelo apreço que merece a brandura e a delicadeza da guirlanda. Digna de aplauso é também a aparência perolada de rocio das rosas, e afirmo que até seu aroma está pintado. (II.3)

Mostra-se de suma importância, contudo, não considerar esses recursos como puramente retóricos. Existe, sem dúvida, um envolvimento emocional por parte do autor erudito; envolvimento já deixado claro no próêmio quando diz que os quadros com que se deparou na galeria “possuíam a maestria de muitos pintores” e que, mesmo antes da insistência dos jovens, já lhe ocorrido descrever num discurso suas impressões críticas. Os recursos lingüísticos, principalmente esses que mais sobressaem, falam diretamente a uma parte humana às vezes esquecida da *ekphrasis*. Por se tratar de uma obra de arte – mesmo inexistente – é automática a posição crítica, o gosto, a opção estética, que, não raro, deixam suas marcas de envolvimento passional no discurso. Quando, também no próêmio, Filóstrato afirma que o filho de seu anfitrião era “um menino muito aplicado e cheio de curiosidade” e deixa claro que a razão de seu discurso era fornecer aos jovens, além de uma educação retórica, uma educação crítica a respeito da arte, essas marcas deixam o plano meramente lingüístico para direcionar diretamente o plano estrutural da obra.

Todos esses indícios apontam para o que podemos – mesmo com todas as camadas de significado inerentes ao termo – chamar de realismo. Em certo sentido a *ekphrasis* para Filóstrato é uma obrigação ao tratamento naturalista como garantia de fidelidade mimética. São diversas as passagens em que o autor acentua essa necessidade mimética da pintura; as mais notáveis dividem sua atenção entre o plano ontológico, no qual a realidade mesma é tratada como fim da pintura, e técnico, no qual o que importa para o efeito da *ekphrasis* é ressaltar a relação entre a técnica e a justeza da imitação. Quando a ênfase é ontológica, a situação humana e a perspectiva dramática são acrescentadas à descrição, como no seguinte caso:

Como me deixei levar por aparências! Influenciado pela pintura, acreditei que as figuras eram reais, capazes de mover-se e de amar. Por isso dirigi-me a elas, como se

pudessem ouvir-me, e pareceu-me escutar sua resposta. E tu, tão maravilhado como eu, não dizes uma só palavra para tirar-me de minha situação, permanecendo também presa do engano e da vã ilusão. Contemplemos desse modo o que está pintado, pois é uma pintura o que temos ante a vista. (XXVIII.2)

Quando a ênfase é técnica, Filóstrato deixa de lado o aspecto humano da atuação dos personagens e seus sentimentos para concentrar-se numa descrição material da pintura:

É notável a habilidade do pintor. Circundando os muros com homens armados os pinta de tal modo que alguns aparecem de corpo inteiro, outros com as pernas ocultas, outros da cintura para cima, e outros dos quais se vê apenas o peito, ou as cabeças, ou os cascos, ou tão somente as pontas das lanças. Isto se chama perspectiva, garoto. Consiste em enganar os olhos, dirigindo cuidadosamente a visão de um lugar para outro. (IV.3)

Se te houvesse retratado de pé e de corpo inteiro, tua aparência não seria tão bem proporcionada do peito para baixo, pois, projetados na superfície da água, os reflexos mostram as medidas distorcidas pelo escorço. (XXI.3)

Aqui é bastante clara a relação entre mimese e ilusão, e para que Platão tenha ainda mais razão, não deixa de ser oportuno notar que esse tratamento surja logo de um retórico. Filóstrato parece se alegrar com essa substituição da realidade, e, por que não da verdade? Afinal, a verdade, no proêmio, aparece ligada à pintura e à poesia: “Quem quer que não respeite a pintura, erra contra a verdade, erra também contra a sabedoria (...)”. Ao contrário do que ocorre no raciocínio Platônico, as *eikones* do velho Filóstrato sugerem uma posição conciliadora entre natureza mimética da arte pictórica, a ilusão verbal das artes retórica e poética, e finalmente, a realidade esteticamente representada. A imagem literária completa a imagem pictórica que, por sua vez, integra-se na experiência do real – tornando-se experiência estética. Na primeira *eikon*, o aprendiz é advertido a deixar de lado a pintura e pensar no trecho da *Iliada* a que ela se refere. Normal E. Land, em *The Viewer as a Poet*, lembra, a propósito, da passagem da *Vida de Apolônio*(II, 22), escrita pelo outro Filóstrato, que afirma que a figura de Ajax não pode ser propriamente admirada numa pintura sem que se imagine o contexto total da cena. Ajax deve ser percebido para além daqueles limites pictóricos, remetendo à experiência literária que suscita aquela cena e, não menos fundamental, suscitando a experiência humana de um homem que após a

matança em tróia deve ter quedado exausto e cogitado o suicídio. A presença constante de Homero é fundamental nesse processo:

Sabes, jovem, que o tema desta pintura procede de Homero? Ou não te havias dado conta, admirado como sem dúvida estás antes a maravilha de que possas ver o fogo viver na água? Vejamos o que isto significa; não te fixes agora na pintura, mas na história que a inspirou. (I.1)

E as chamas de fogo não são rubras nem oferecem sua aparência habitual, mas se assemelham ao ouro – e isto não Homero não diz. (I.2)

Imagino que conheces através de Homero a viagem de Poseidon pelo mar, quando partiu de Egas em busca dos aqueus (...) (VII.1)

É isto que Homero conta. O que o pintor mostra é o seguinte (...) (Segunda parte, VII.2)

Em resumo, a experiência pictórica passa do pictórico ao literário, e do literário ao humano, mas sem que cada passagem elimine a experiência anterior. As três experiências são complementares, e no final, uma só, cujo sucesso ou não, depende da capacidade intelectual do aluno para captar todas as nuances da sensibilidade crítica necessária para a justa apreciação da confluência das duas artes, pois nota Land:

Pilostratus teaches his pupils that paintings convey the dramatic actions of human and divine events represented as an illusion by means of perspective and naturalistic imitation. A knowledge of those events, which are drawn from literature and mythology, is prerequisite to a full understanding of the artist's representation of them, for the author interprets the lifelike gestures and facial expressions of the figures, as well as peripheral objects, within the context of the subject matter. That which is to be esteemed in a painting lies both in the naturalistic representation of the dramatic narrative, conveying the knowledge or wisdom imparted through seeing and understanding the "deeds and looks of heroes", and in the artist's inventive interpretation of this subject and his sense of appropriateness.¹²⁷

Novamente Platão aparece como comparação quando pensamos na relação entre o mais elevado (“os feitos dos heróis” e “as proporções por meio das quais a arte se vincula com a razão”) e a necessidade de imersão, que para além do estético e emotivo, busca um status sensorial e experiencial a fim de realizar-se plenamente. No

¹²⁷ LAND, N.E. *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*. p. 34.

fundo, tudo o que Filóstrato propõe, em diversas passagens, como modelo educacional para seus jovens é o que Platão mais condena: a imersão completa dos sentidos e da imaginação na narrativa pictórica, transformando-a em experiência própria. A radicalidade dessa oposição surge com toda a sua força quando consideramos a brilhante interpretação de Eric Havelock sobre a expulsão dos poetas: “O alvo de Platão parece ser exatamente a experiência poética como tal. É uma experiência que caracterizaríamos como estética. Para ele, trata-se de uma espécie de veneno psíquico.”¹²⁸ O que Havelock se refere como sendo uma experiência poética, é originalmente o modo mnemônico da sociedade oral. Ocorre então, como abordamos no capítulo passado, a mobilização dos “recursos psíquicos necessários para a memorização de Homero e dos poetas.”¹²⁹ A analogia, no âmbito dramático, da experiência de identificação do ator ou aedo grego com seu personagem ou narrativa com a experiência proposta por Filóstrato aos jovens. Continua, Havelock, aproximando mais a experiência que Platão combate à de Filóstrato, agora se voltando ao papel do espectador: “Entrava-se na posição de Aquiles, identificava-se com seu pesar ou sua ira. A pessoa tornava-se o próprio Aquiles assim como o fazia o recitador a quem se ouvia. A Trinta anos depois, ela seria capaz de citar automaticamente o que Aquiles havia dito ou o que o poeta dissera sobre ele”, e completa “o alvo de Platão era, na verdade, um procedimento educacional e todo um modo de vida.”¹³⁰ E no que difere a experiência estética proposta por Platão da de Filóstrato? Obviamente a distância temporal impede qualquer aproximação mais profunda além da imersão imaginativa; apesar disso, podemos supor que as *eikones* propõem um método que por seu estetismo radical foge às críticas de Platão: a imersão sinestésica.

Alem do intelecto – cuja *suspension of disbelief* é indispensável para a fruição pictórica –, da erudição – para discernir com exatidão cirúrgica as referências literárias contidas na pintura –, é necessário dar um passo adiante e sobrecarregar os sentidos com as sensações evocadas. Pergunta o retórico, quando descreve a pintura dos Amores: “São filhos das ninfas, governam tudo que é mortal e são muitos, pois

¹²⁸ HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. p. 21.

¹²⁹ *Ibid.* p. 61.

¹³⁰ *Ibid.* p. 61.

muitas são as coisas que os homens amam. Dizem que um deles, celeste, rege até mesmo os assuntos divinos. Você sente um doce aroma que vem do pomar ou isso lhe é imperceptível? Mas escute com boa vontade: pois as maçãs, com minhas palavras, vão atingi-lo.”¹³¹ Neste pequeno trecho, teologia, mitologia, olfato, espaço, audição, visão e paladar reúnem-se para resumir a experiência que Filóstrato propõe aos jovens quando se deparam com a cena bucólica dos amores que voam com “asas azul mar, púrpura e, em alguns, douradas” no jardim onde “brilham maçãs cor de ouro, vermelho fogo e amarelo sol”. Filóstrato não esquece de terminar o trecho, dizendo que a harmonia suscitada pela cena produz “quase música”. Impossível não notar a intencionalidade sinestésica nesse trecho, assim como em diversos outros de *Eikones*, como o que segue, no qual tato, olfato, visão, audição e paladar e audição misturam-se para criar talvez o exemplo mais perfeito de *ekphrasis* sinestésica encontrada na obra:

Repara em Ariadna, ou melhor, em seu sonho: seu peito está desnudo até a cintura, seu colo se inclina para trás, e são visíveis sua garganta e sua axila direita, e assim sua mão esquerda repousa sobre o manto para impedir que o vento a desnude de todo. Quão bela é, Dionísio, e que suave sua respiração! Se sua fragrância é de maçãs ou de uvas, poderás dizê-lo quando a tiver beijado. (XV, 3)

O total convencimento é a chave para a didática interpretativa de Filóstrato; no processo crítico, a imersão se torna essencial para a compreensão estética. O ápice dessa proposta é o esquecimento da diferença entre a realidade atual do espectador e a realidade representada; em certos momentos ambos se tornam um só e Filóstrato se dirige diretamente ao personagem pintado. Falando a Hipólito, ele lamenta: “É tu, virtuoso jovem. Que injustiça há sofrido de tua madrasta, que injustiça ainda pior de seu pai!” (IV.3). Em outros momentos ele se lamenta pelo personagem representado, nesse caso Narciso, ser incapaz de partilhar dessa interação dramática:

“Este jovem não nos ouve; seus ouvidos e seus olhos estão absortos na água. Sigamos com a descrição da pintura.” (XXIII.3) Pode-se, é fato, duvidar se todas essas sugestões são puramente artifícios da *ekphrasis*, pois tanto a sinestesia quando parte do pictórico, quanto a intensidade da ilusão dramática proposta fazem parte de um

¹³¹FILÓSTRATO. *Amores e outras imagens*. p. 31.

método hiperbólico, que linguisticamente compõe um jogo literário de recriação imagética. Por outro lado, não duvidamos que, da mesma forma que as pinturas descritas, por mais que possam não ter existido realmente tratem de algo factual à época, o método hiperbólico-sinestésico faça parte de uma real proposta do mestre retórico, e não do artista literato. Ou seja, é certo que Filóstrato, como retórico que era, aceitava a ilusão, já a intensidade da ilusão proposta como experiência estética em suas *ekphrasis* é discutível; todavia, o jovem Filóstrato nos deixa uma pista final sobre esse dilema: “devemos nos confrontar com objetos que não existem como se eles tivessem existido, e ser influenciados por eles como se eles atualmente existissem.”¹³²

Calístrato¹³³, que por tradição tem sua *Ekphraseis* editada em conjunto com os dois Filóstratos, destaca-se um pouco mais que o jovem retórico na qualidade de suas composições, muito embora pouco nos interesse diretamente por serem *ekphraseis* de estátuas – daí o título latino *Statuarum descriptiones*. Apenas uma das 14 descrições apresentadas – a de Atamante – diz respeito à pintura, e mesmo essa não apresenta novidades dignas de crédito. Comparativamente, o que podemos ressaltar em sua obra, em oposição à do velho Filóstrato, é o modo como as diferenças materiais entre as duas artes são marcadas, assim como na *Anthologia Graeca*. Ao contrário do que acontece com a pintura, na escultura a tensão iminente com relação à realidade é ressaltada a partir das ênfases na ilusão de movimento, no aprisionamento da pedra, nas possibilidades de ação da forma, sempre a ponto de atuar e completar a sugestão do gesto, mas subordinada à imobilidade espacial: “Ainda que carecesse de movimento, o jovem parecia ser capaz de mover-se e estar preparado para dança.”(XI.4). Inexiste em Calístrato o aspecto de imersão sinestésica ou dramática. O seu “ver” contrasta com o “ser” de Filóstrato. Quando, por exemplo, na descrição de uma estátua de Medéia, ao invés do natural interagir do velho retórico, Calístrato enfatiza a visão que teve (“Vi também a célebre Medéia no país dos macedônios.”, XII.1), demarca-se definitivamente a diferença entre a *ekphrasis* sinestésico-dramática e a *ekphrasis* estatuária, na qual o que se percebe justamente

¹³² Adaptação da tradução contida em *Amores e outras imagens*. São Paulo: Hedra, 2012.

¹³³ Nenhuma informação biográfica nos restou sobre Calístrato. Sabemos apenas que ele viveu no século III ou IV d.C..

por pertencer ao mundo dimensional não convence plenamente os outros sentidos. Mesmo quando a ilusão é suficiente, ela continua sendo ilusão, não há o engano e depois a volta à realidade, como ocorre em Filóstrato: “Privado de respiração, dir-se-ia que respirava; a arte proporcionava assim à matéria aquilo que a natureza havia negado.” (XI.2). A matéria demarca a realidade, tornando esta insubstituível, o que acaba por definir e restringir a dimensão da própria ilusão.

Isso não nos impede de classificá-lo dentro de uma tradição retórica análoga à de Filóstrato no sentido de pelo menos verbalmente assumir a posição tradicional grega sobre a poesia e sobre a interação das artes, algo que fica claro na seguinte passagem de sua segunda *ekphrasis*: “Não só as artes de poetas e prosadores são favorecidas pela inspiração dos deuses, que sopra sobre as línguas. Também as mãos dos escultores recebem dos divinos alentos a hora de criar suas obras, ditadas pelo *enthousiasmos*.”(II.1). Outro ponto de encontro com Filóstrato é tomar a realidade como meta e a ilusão como quase que separada por um fio da realidade mesma. Da estátua de Narciso ele diz:

A pedra assumia a transformação do jovem real, de tal forma que a fonte competia em todos os aspectos que a arte impunha à pedra, reproduzindo em uma forma imaterial a aparência do modelo material e dotando ao reflexo procedente da estátua de uma natureza líquida que emulava a carne. (V.3)

O que percebemos em todos esses exemplos são algumas constantes no processo de *ekphrasis*. Nos três autores quase sempre se mobilizam os mesmos recursos retóricos e literários – talvez com exceção da imersão sinestésica, própria do primeiro Filóstrato. São constantes as referências à exatidão da representação, à ilusão de realidade provocada pela obra artística, a interação natural entre poesia e pintura – ou escultura –, ao papel central da mimese, à quase que substituição da realidade por meio da técnica, e, finalmente, à essência mesma da descrição como uma espécie de fenomenologia puramente estética. Em todos os casos, o processo de leitura atenta é efetivamente um processo de reconstrução mental, cujos elementos fundamentais são pictóricos e retóricos. A literatura se transforma em pintura literária, tornando-se quase que impossível – principalmente nas *ekphraseis* mais bem construídas – recusar-se a compor uma tela mental a partir de elementos literários.

3.3.

Variações da *ekphrasis* clássica

Em meio às diversas ocorrências de *ekphrasis* encontradas na *Anthologia Graeca* e mapeadas por Paul Vitry em *Étude sur les épigrammes de l'Anthologie Palatine qui contiennent la description d'une oeuvre d'art*, nossa atenção se volta exclusivamente às oitenta descrições de estátuas nos Banhos de Zêuxis, compostas por Cristodoro no século V. Diferentemente das *ekphraseis* que podemos coletar ao acaso na *Anthologia*, as de Cristodoro possuem uma unidade transparente a ponto de impor-se como um livro separado, no caso, o *Livro Segundo*. Sua qualidade estritamente epigramática a destaca dos exemplos que estudamos anteriormente, fornecendo-nos agora a possibilidade de compreender o funcionamento da *ekphrasis* em um gênero menor e mais volátil que os épicos ou os exercícios retóricos. Daí a importância de ter-nos chegado os epigramas descritivos na forma de um *Livro* completo e não como exemplares desconexos.

Cristodoro de Coptos foi um poeta épico egípcio que viveu sob o reinado de Anastácio I (491-518). Sabe-se, por meio do lexicógrafo Suidas, que escreveu as obras *Patria*, *Lydiaka* e *Isaurica*, assim como alguns livros de epigramas. Chegaram até nós, além de dois epigramas dispersos na *Anthologia Graeca*, apenas os poemas em hexâmetros que compõem o *Livro Segundo*. Tais poemas nasceram da viagem de Cristodoro a Constantinopla, lugar onde visitou os Banhos de Zêuxis, construídos sob o reinado de Sétimo Severo e ornamentados sob o de Constantino. Os Banhos eram conhecidos por suas estátuas representando não somente deuses, mas figuras históricas e semi-mitológicas, que para lá foram transportadas vindas de lugares vizinhos, como Roma e Grécia. Ao contrário do que ocorre com a pinacoteca visitada por Filóstrato, sabemos que os banhos eram localizados entre o Palácio Real, o Hipódromo e a quadra de Augusto. Escavações recentes descobriram inscrições pertencentes às bases de algumas estátuas, o que suscitou a teoria de que as *ekphraseis* de Cristodoro, além de descrever as estátuas existentes no local, replicavam exatamente as inscrições nelas encontradas. Reconstruções também foram

tentadas, com muito mais sucesso obviamente que as da pinacoteca de Filóstrato, por R. Stupperich em 1982 e S. Basset em 1996 – inclusive podemos encontrar online modelos virtuais ¹³⁴ do que teriam sido os Banhos antes de sua destruição, em 532 –, o que faz de tais poemas um contraponto crítico e histórico às *ekphraseis* nocionais ou àquelas em que, mesmo comprovada ou possivelmente existentes, devem sua reconstrução a um trabalho puramente imaginativo e não arqueológico.

Uma análise das *ekphraseis* de Cristodoro deve levar em conta a noção de que o que moveu a descrição das estátuas foi um sentimento de recepção estética, e não de documentação arquitetônica. Nesse sentido, por mais que as evidências arqueológicas estejam muito à frente das de Filóstrato, algo nos leva a deduzir que em Cristodoro a perspectiva de reconstrução é bastante reduzida em função da *ekphrasis*. Deixando de lado uma possível discussão arqueológica, e colocando no centro o problema literário, encontramos nas *ekphraseis* de Cristodoro – talvez muito mais do que em qualquer exemplo até aqui estudado – a constante tensão entre o material e o verbal, análoga a que já apontamos nas *Eikones* – e um verdadeiro *topos* dessa literatura descritiva – porém muito mais acentuada. O poder, e ao mesmo tempo a impotência, das estátuas carregadas de silêncio e bronze dão a tônica dos epigramas, que, em certo sentido, denunciam o contrário da interação literária ou até mesmo fenomenológica que outras *ekphraseis* que já vimos proporcionavam:

What Christodoros insists on throughout the Ekphrasis, in rather strong language, is that bronze is “mute,” that it cannot fully represent the intellectual, artistic, musical, and prophetic qualities of its subjects, those very qualities of mind and soul, in other words, that made those figures worth representing in the first place. These qualities, in turn, have to be supplied or even imagined by the poet himself, whose medium is the opposite of mute, being pure voice (whether live or textual). Bronze also cannot represent intentions, emotions, and historical circumstances (the latter in the case of heroes who were not poets, orators, or philosophers).¹³⁵

Temos então, segundo o poeta, uma traição natural que ocorre por causa da substituição de meios de comunicação. A *ekphrasis*, nesse caso, inclui uma perda que deve ser compensada de acordo com as possibilidades retóricas proporcionadas pelo

¹³⁴ WWW: <http://www.byzantium1200.com/zeuxippos.html>

¹³⁵ KALDELLIS, *Christodoros on the Statues of the Zeuxippos Baths, A New Reading of the Ekphrasis*. p. 363.

tema. Comparativamente, poesia e plástica são aqui opostos e só aceitariam a máxima de Simônides num caso de convergência exata, caso contrário as duas artes estão tão distantes quanto o bronze dista do canto. Anthony Kaldellis sugere ainda, a partir do exemplo da estátua de Aristóteles que o bronze é um impedimento para o seu pensamento; não que o Estagirita não esteja sendo representado como filósofo, mas a comunicação com seu mundo interior é meramente uma sugestão e não uma representação como réplica: sabemos que Aristóteles está pensando, mas não o que está pensando. Essa segunda possibilidade, para Cristodoro, é uma possibilidade literária e anti-plástica.

Tais limites acirram a rivalidade prática entre as duas artes. Não por acaso é a poesia, nesse caso que leva vantagem, uma vez que além de poder, por meio da *ekphrasis*, descrever a arte rival, ela a complementa com atributos impossíveis numa composição puramente material. Cristodoro, assim como alguns de seus predecessores na *ekphrasis*, não consegue fugir da crítica artística como justificativa para seu próprio processo composicional. Sua composição é a própria crítica estruturado de modo a argumentar a favor da poesia através do modelo literário. Essa complementação, se traduz numa relação bastante peculiar da palavra com a matéria, e um dos signos perenes, como veremos ainda em diversos exemplos futuros, do que podemos denominar como uma retórica própria da *ekphrasis*:

*What he does is represent many of his subjects as struggling, often “violently,” against the medium of that art. On the surface, then, the contest is not so much between verse and bronze as it is between the essential qualities of the represented figures and the bronze in which they are “trapped” or “bound.” The bronze robs poets and orators of their essential attributes, as it does martial heroes of their intentions, feelings, and immediate circumstances. That is why Christodoros hammers away throughout the Ekphrasis at precisely those qualities that bronze cannot represent: thought, inspiration, intention, prophesy, and especially speech and song.*¹³⁶

Ressaltar uma propriedade, ou melhor, uma limitação do bronze, não significa ressaltar dificuldades ou propriedades técnicas. Cristodoro, ao contrário de Filóstrato, resume-se ao básico: afirmar a limitação da representação material. Em nenhum

¹³⁶Ibid., p. 364.

momento ele entra nos detalhes estritamente composicionais da escultura para compará-la com a literatura – quando se preocupa com algo do tipo, resume-se a dizer que um pedestal está bem esculpido; sua afirmação é um atestado, e não uma análise, resta-nos ser convencidos ou não. De qualquer modo, a tensão que esse simples artifício cria é suficiente para direcionar a *ekphrasis* para um efeito estético plenamente plástico. Como podemos perceber nos exemplos que listamos abaixo, apontar, não raro, paradoxalmente – para materialidade como contraponto ou limite à ação, e vice versa, é uma maneira sutil, e retórica, de sustentar a *ekphrasis* em sua proximidade pictórica e estética. Tal característica se acentua, no caso de Cristodoro, pela relação que esse artifício técnico possui com a aura mítica do personagem descrito:

Deífobo: “(...) *but the nature of the brass would not let it serve his rage.*”¹³⁷

Demóstenes: “*Fain would he have let escape in his anger the torrent of his speech, endowing his dumb statue with voice, but Art kept him fettered under the seal of her brazen silence.*”¹³⁸

Hesíodo: “*Hesiod of Ascra seemed to be calling to the mountain Muses, and in his divine fury he did violence to the bronze by his longing to utter his inspired verse.*”¹³⁹

Polídio: “(...) *Polyidus, crowned with the laurel of Phoebus, eager to break into prophetic song, but restrained by the gagging fetter of the artist.*”¹⁴⁰

Simônides: “*He who made thee, Simonides, should have mixed sweet music with the bronze, and the dumb bronze had revered thee, and responded to the strains of thy lyre.*”¹⁴¹

Pirro: “(...) *how he longed to handle the bronze weapons that the artist did not give him.*”¹⁴²

Péricles: “*I marvelled beholding thee, Pericles, that even in the dumb brass thou kindest the spirit of thy eloquence, as if thou didst still preside over the citizens of Athens, or prepare the Peloponnesian War.*”¹⁴³

¹³⁷ PATON W.R. *Greek Anthology, Volume I*. p. 59

¹³⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴² *Ibid.*, p. 63.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 69.

Polixena: “*Tell me, Polyxena, unhappy virgin, what forces thee to shed hidden tears now thou art of mute bronze, why dost thou draw thy veil over thy face, and stand like one ashamed, but sorry at heart?*”¹⁴⁴

Isócrates: “*Hail, Isocrates, light of rhetoric! For thou adornest the bronze, seeming to be revealing some wise counsels even though thou art wrought of mute brass.*”¹⁴⁵

Uma variação muito interessante dessa técnica é quando o poeta assinala um movimento mental sob a imobilidade do bronze:

Aristóteles: “*(...) and not even in the voiceless bronze was his mind idle, but he was like one deliberating.*”¹⁴⁶

Demóstenes: “*(...) He did not seem to be resting, but his mind was in action.*”¹⁴⁷

Pitágoras: “*There stood, too, Pythagoras the Samian sage, but he seemed to dwell in Olympus, and did violence to the nature of the bronze, overflowing with intellectual thought, for methinks with his pure eyes he was measuring Heaven alone.*”¹⁴⁸

Deveríamos nos perguntar também sobre o porquê dessa liberdade descritiva na qual, ao contrário do que ocorre comumente na *ekphrasis*, inexistente uma carga demasiada de persuasão humana e narrativa, sendo essa substituída por uma persuasão da *stasis*, puramente material e alusiva. A primeira resposta seria a própria existência das estátuas. O caminho que fazemos, indo do literário ao pictórico, é inversamente proporcional ao caminho proposto originalmente a um contemporâneo conhecedor dos Banhos de Zêuxis, que traria as características pictóricas estátuas na memória antes de adentrar sua descrição literária. A segunda resposta seria um aprofundamento da primeira, uma vez que temos evidências suficientes para supor que as *ekphraseis* de Cristodoro pertencem a um gênero performático, e que podem inclusive ter sido compostas a fim de entreter os frequentadores do local – ou terem sido baseadas imaginando esse mesmo percurso. Elas seriam portanto a adaptação da descrição de um percurso visual, na qual necessidade de descrever técnica ou minuciosamente o que já é visto seria, necessariamente, uma redundância.

Extremamente interessante, quando consideramos todas essas possibilidades performáticas, é a existência de uma espécie de ciclo homérico em meio às diversas

¹⁴⁴Ibid., p. 75.

¹⁴⁵Ibid., p. 79.

¹⁴⁶Ibid., p. 61.

¹⁴⁷Ibid., p. 61.

¹⁴⁸Ibid., p. 69.

personalidades divinas ou humanas. Há decerto uma ênfase em filósofos e figuras literárias, Homero, Hesíodo, Demócrito, Heráclito, Aristóteles, Platão, Tucídides etc., mas não há uma verdadeira unidade na seleção dessas figuras que transcenda o plano cultural. É precisamente nas referências diretas ou indiretas a Homero e seus temas que encontramos essa unidade. Os poemas são compostos em *hexâmetros* homéricos; Homero é chamado de “pai” por Cristodoro; o epigrama sobre Homero transcende em muito a brevidade do gênero; isso tudo repercute diretamente na temática das estátuas. De oitenta estátuas, trinta pelo menos estão associadas de alguma forma a Tróia, o que levou alguns estudiosos a considerar esse fato como uma evidência ideológica da tentativa de constituir em Constantinopla uma nova Tróia ¹⁴⁹. Para além de todas as especulações, o que podemos afirmar é a filiação nitidamente homérica de Cristodoro, remetendo-nos tanto às primeiras *ekphraseis* gregas de que temos notícias como também a uma tradição épica raríssima nas *ekphraseis* epigramáticas que nos foram legadas, e que tornam o *Livro Segundo* da *Anthologia Graeca* indispensável como exemplo de uma variante que se distancia propositalmente de um compromisso puramente retórico, bem como da imersão ilusória proposta por Filóstrato.

Como podemos perceber, a partir das figuras históricas analisadas até agora, não faz parte da natureza do homem culto vislumbrar a beleza e silenciar. Descontente com a simples existência de uma obra-prima, quer adicionar parte do seu caráter ao que reconhece ser digno de si mesmo. Por isso não basta demonstrar admiração, ou como o camponês medieval, voltar à terra de origem e descrever igrejas que quase tocam o céu para uma platéia que o tem como mentiroso, e que se jamais viu aquilo com os próprios olhos, também jamais pensou que pudesse existir ou ser pensado. Alexandre Magno, mesmo prevendo a febre que contrairia e o levaria à morte, dificilmente deixaria de banhar-se nas águas cristalinas do Rio Cidno,

¹⁴⁹ A discussão sobre o assunto é traçada, em seus contornos mais recentes, por Anthony Kaldellis: “*Be that as it may, Stupperich argued on the basis of the Trojan theme that the aim of the collection was to reinforce the notion of Constantinople as New Troy (a notion that could, in turn, reinforce the idea of Constantinople as New Rome). Bassett rejected this interpretation in her 1996 article, rightly stressing that it could not have been the chief principle by which the collection was ordered, as the majority of it, after all, did not have anything to do with Troy. The Trojan War was a popular theme and omnipresent in other collections and artistic media; it need not have conveyed a specific and focused ideology in this case. In her 2004 monograph, however, she seems to moderate her position and makes room for a Romano-Trojan ideology in the collection.*” KALDELLIS, A. *Christodoros on the Statues of the Zeuxippos Baths: A New Reading of the Ekphrasis*. p. 372

conjectura Luciano de Samósata em *De Domo*, para ilustrar a necessidade de imersão do homem culto nas coisas belas:

*Then can it be that on seeing a hall beyond compare in the greatness of its size, the splendour of its beauty, the brilliance of its illumination, the lustre of its gilding and the gaiety of its pictures, a man would not long to compose speeches in it, if this were his business, to seek repute and win glory in it, to fill it with his voice and, as far as lay in him, to become part and parcel of its beauty? Or after looking it over carefully and admiring it, would he rather go away and leave it mute and voiceless, without according it a word of greeting or a particle of intercourse, as if he were dumb or else out of ill-will had resolved to hold his tongue?"*¹⁵⁰

Essa talvez seja a mais bela justificativa teórica para a existência da *ekphrasis* como prática literária, e uma resposta ao paradoxo ontológico inerente à prática descritiva. Tal paradoxo ocorre na idéia mesma de se compor literariamente uma descrição de algo material e tomá-la como algo suficiente a ponto de suplantar, ou então de sobreviver para além de seu referente. Para Luciano, o motor da *ekphrasis* não é a descrição em si, muito menos a retórica ou a relação exata com o original, mas simplesmente a incapacidade humana de ignorar a beleza. A beleza transborda para além das amarras materiais de seu *Domo*, como das pinturas e esculturas, e precisa de outro suporte: a literatura.

Para o homem vulgar basta a mera menção do belo, enquanto que ao culto o deleite deve ser ampliado em direção à sua personalidade e também, por conseguinte, em direção às personalidades alheias ¹⁵¹. O átrio em que circulou torna-se o átrio da memória, que, constituído agora da beleza das palavras, evocam e completam novas arquiteturas. Observa-se nesse impulso uma relação de completude, como se a beleza não se projetasse em toda sua magnificência caso a palavra não lhe fosse fiel, ou melhor, caso a *ekphrasis* não lhe fosse fiel, respondendo assim a anseios humanos e civilizacionais maiores que a própria obra de arte quando tomada isoladamente: “No

¹⁵⁰ LUCIAN; *Works of Lucian*, Vol. IV: *The Hall*. p. 177.

¹⁵¹ *In his essay The Hall, Lucian concedes the immediate power of painting, sculpture, and architecture, and the fascination that they arouse especially in vulgar viewers, but ultimately endorses the superiority of the educated man's verbal representations: the "true winner [is] Lucian the literary artist who, as it were, hijacks the debate in an ironic display of mastery." His "ecphrastic exercises challenge experienced readers to 'look'." These are the views that we expect to find among sophists in the Roman empire, those verbal virtuosos.* KALDELLIS, A. *Christodoros on the Statues of the Zeuxippos Baths: A New Reading of the Ekphrasis*.p.372.

doubt it was fitting for Homer's island boy to be astounded at the house of Menelaus and to compare its ivory and gold to the beautiful things in heaven because he had never seen anything else on earth that was beautiful. But to speak here, to collect an audience of cultured men and show ones eloquence is also a form of praise."¹⁵² Além do *De Domo*, Luciano compôs outra obra fundamental para a história da *ekphrasis*, também intitulada *Eikones*, ou, na tradução latina, *Imagines*. Como retórico que era, não podemos esperar de Luciano, no sentido da investigação filosófica, mais do que vimos em sua análise crítica da recepção da obra de arte, muito menos podemos esperar algo num sentido propedêutico acima de Filóstrato ou épico como em Cristodoro.

Em suas *Eikones*, ele inova ao trazer elementos da *ekphrasis* poética para a *ekphrasis* prosaica; outra inovação é o tratamento descritivo da *portraiture* como obra de arte. No caso, quem é descrito não aparece em uma pintura ou escultura, mas recebe semelhante tratamento, mesmo existindo em carne e osso. Pantéia, a musa descrita pelo retórico, era uma mulher de Esmirna, admirada na corte por sua extrema beleza e favorita do imperador Vero. Mas ela protesta contra a inexatidão dos louvores, pedindo a Luciano uma revisão de sua obra. Esse protesto, no entanto, é análogo ao efeito – extremamente comum na *ekphrasis* – de ressaltar a incapacidade da arte literária em reproduzir um objeto. Jogo retórico, ou verdade, a justificativa de Luciano para suas descrições encaixa-se puramente na tradição hiperbólica da *ekphrasis*: Pantéia é tão maravilhosa que inclusive protesta por sê-la. Então Luciano compõe ainda mais uma parte de sua *portraiture*, elevando ainda mais os louvores à dama de Esmirna.

Variação igualmente importante para a história da *ekphrasis* se encontra nas descrições artísticas e arquitetônicas das *Silvae* de Estácio. Seu objetivo, todavia, não é puramente retórico, mas laudatório; isso converte suas *ekphrasis* em algo materialmente positivo quando comparadas ao que vimos até agora nos casos em que a retórica imperava sobre a realidade. Os objetos que descreve são reais, e as próprias descrições refletem os sinais visíveis da cultura imperial triunfante, e seu objetivo é encomiástico. A junção de todas essas características faz das *ekphrasis* presentes nas

¹⁵² LUCIAN; *Works of Lucian, Vol. IV: The Hall*. p. 179.

Silvae substratos culturais, cuja interação ocorre no próprio momento da enunciação, ao contrário do distanciamento proposital do retórico. Embora haja o compromisso social e o filtro do gênero, existe também o compromisso implícito da presença do poeta no local, como participante ativo naquilo mesmo que é descrito e como subordinado a uma autoridade acima da sua. Essa relação entre o Império e sua poética é bem abordada no estudo *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, cujo trecho a seguir é bastante elucidativo acerca do funcionamento da *ekphrasis* encomiástica:

*The relationship of Statius to the works of art or buildings that he describes is duplicated in his relationship with his patron, for the poet's linguistic power compete with the ocular image and with the maker of that image. The relationship between the poet and his patron is a complex one that acknowledges the patron's power but also asserts the poet's control over his own medium of language and its independent nexus of values.*¹⁵³

A independência do retórico some para dar lugar a um novo lugar social do poeta e, conseqüentemente, para tornar a *ekphrasis* algo muito mais dependente da objetividade material do que da liberdade estética dos retóricos. Ideologicamente, Estácio é um servidor da grandeza imperial de Roma, e não um *scholar* bem pago para livremente ministrar aulas nas cidades que bem desejar – isso se refletindo plenamente em suas descrições.

A importância de *Silvae* também reside em ser a primeira obra poética na literatura latina a fazer de seu centro a *ekphrasis*, marcando com isso um lugar contrário ao de Horácio. Enquanto Horácio dispensou a ostentação da grandeza Romana, algo que competiria com seu ideal do poema como monumento, Estácio torna o monumento como poema, invertendo com a *ekphrasis* a lógica do pai do *ut pictura poesis*.

Statius' Silvae describe some of the most striking artistic features of imperial culture, in particular the highly visible, lofty monuments of the emperor and the strikingly opulent villas of the cultured elite. The erection of a statue, like the building of a house, is an important means by which a person can express status, wealth, power, and a system of beliefs. Indeed, such works of art or architecture are complex signs

¹⁵³NEWLANDS, C.E. *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*.p. 41.

*that express in visual language social and political myths. Ecphrasis therefore provides a significant strategy for the poet of praise, for the exploration of a complex sign can invite interpretation and interrogation of its underlying mythology.*¹⁵⁴

Talvez não seja exagero dizer que a *ekphrasis* se urbaniza com Estácio, no sentido de que a obra de arte se confunde com a própria característica artística do espaço em que habita, transcendendo em muito a contemplação de uma galeria ou de uma obra de arte isolada em sua singularidade. Os edifícios, as vilas, os banhos e anfiteatros se transformam em elementos artísticos, que transparecem, a partir de uma meditação crítica um veículo tanto para a poesia como para a propaganda. Eis onde reside a sagacidade artística do poeta que, ao conseguir converter em arte elementos políticos e materiais normalmente avessos à contemplação estética, eleva a *ekphrasis* a um plano no qual a observação é o veículo da poesia. Ao contrário dos casos anteriores que – existentes espacialmente ou não – se situavam em lugares próprios à crítica e à avaliação artística, nesse caso o poético depende de uma alquimia da percepção, própria do instinto criador e não da sugestão de uma materialidade já predestinada à *ekphrasis*.

¹⁵⁴ Ibid., p. 39.

4.

O outro lado da *ekphrasis*

Morti li morti e i vivi parean vivi.

Dante, *Purgatório*, XII

Obviamente o percurso histórico da *ekphrasis* é longuíssimo, e não cabe a nós relatá-lo em seus pormenores; visto por esse ângulo – o do simples e mero registro –, a *ekphrasis* é absolutamente pessoal, individual, e cada autor que se ocupou dela mereceria uma atenção exclusiva. Nossa proposta, neste capítulo, limita-se a opor novos tipos de *ekphrasis* àquelas que denominamos clássicas, com a finalidade de revelar a gênese dessa liberdade que transforma a figura descritiva em uma identidade autoral – e que perdura até os dias de hoje. Esse processo de individualização da *ekphrasis* passa pelas vias da identificação com o autor e sua função – algo já vislumbrado em Estácio e, aqui, como veremos, plenamente realizado –, pela integração na obra – ao invés de ser ou se confundir com a própria obra –, e, finalmente de libertação dos moldes puramente retóricos ou clássicos para tornar-se pura e simplesmente uma estratégia técnico-literária, uma escolha, por assim dizer, estética em meio a tantas outras, mas relevante por sua funcionalidade e efetivo destaque, mesmo quando utilizada em meio a diversos outros recursos – isso a torna onipresente nos grandes autores vindouros, assim como o foi nos passados.

A relação de Virgílio, nosso primeiro exemplo, com a *ekphrasis* clássica é bastante evidente, e dada a estrutura de continuidade que mantém com os capítulos anteriores, acreditamos que a análise de suas rupturas será auto-explicativa à luz dos modelos clássicos. O mesmo não ocorre com a espécie de névoa que se abate sobre a prática e a teoria do *ut pictura poesis* num período que perdura dos últimos clássicos até Dante Alighieri. Não podemos falar de uma *ekphrasis* especificamente medieval, também não podemos configurar o *ut pictura poesis* como compondo um *topos* característico desta época. O termo “teologia da imagem” é apropriado para expressar

o que dominou as discussões mais altas sobre o assunto, algo que é bem representado pela caracterização mística de Pseudo-Dionísio, o Areopagita:

Pois o Princípio Iniciador dos Ritos Sagrados, tendo considerado nossa Santíssima Hierarquia digna de imitar as Hierarquias Celestes do mundo superior e tendo, por meio de formas e figuras variadas, moldado essas emanações invisíveis em formas corporais que em tudo são análogas à nossa própria forma, providencia para que sejamos elevados por meio dessas santíssimas emanações a uma contemplação das essências simples e infiguráveis, uma vez que não é possível, para nosso espírito, ascender a uma tal contemplação e mimese das formas celestes se não for guiado por modelos de beleza semelhante àquela outra beleza que é, em si mesma, indivisível; ou por meio de perfumes que nada mais são do que uma analogia das emanações diáfanas da Inteligência Divina, ou pelas luzes materiais, ícones de outra luz sublime. Assim, também, o caminho do ensinamento sagrado é uma imagem da plenitude da contemplação, a ordem das coisas mundanas é o reflexo daquela ordem organizada e em harmonia com as coisas divinas. A comunhão através da Divina Eucaristia é uma lembrança de nossa participação em Jesus e, do mesmo modo, tantas outras coisas que, por meio das essências celestes, recebemos transcendentemente como símbolos.

155

No século V, portanto, o problema já está delineado em sua forma básica tanto pictórica – no sentido da relação entre representação e transcendência –, quanto literária – no sentido da interpretação analógica das Escrituras, como reaparecerá em Orígenes e Santo Agostinho, por exemplo. Essa discussão se estenderá até depois da reforma protestante sob a forma da permissão ou não das imagens e do que configura substancialmente a “latria” e a adoração de imagens. O que nos interessa, no decorrer desse percurso, é atestar que o interesse pela *ekphrasis* ou pelo *ut pictura poesis* passa por um interesse material desconhecido das especulações medievais. Quando Boécio diz que “desfrutamos da melodia do mundo exterior porque reconhecemos com amor a imagem da melodia que soa em nós mesmos”¹⁵⁶, recorre a uma noção transcendente de harmonia para internalizar algo que poderia facilmente ser exteriorizado, em outras palavras, materializado. O domínio do sobrenatural sobre o pensamento medieval leva ao que Edgar de Bruyne, em seu clássico *Etudes D'Esthetique Medievale* denomina “otimismo estético”, uma atmosfera em que a contemplação da Criação e o reconhecimento de sua beleza e perfeição supera a propensão humana a realizar uma analogia outra que não seja a do reflexo divino. Talvez essa seja uma das

¹⁵⁵ LICHENSTEIN, J. *A pintura*. vol. II. p. 19.

¹⁵⁶ DE BRUYNE, E. *La estética de la Edad Média*. p. 143.

razões pela ausência do *ut pictura poesis*; ofuscado por uma analogia infinitamente maior, por um interesse completamente diverso ao que o Renascimento terá dos clássicos e, principalmente, por sua dependência de uma relação minimamente material, a comparação jaz destinada, durante certo tempo, ao limbo artístico.

Por outro lado, falar de um completo limbo seria ignorar os resultados que tais especulações tiveram no desenvolvimento posterior do *ut pictura poesis*. O medievo proporcionou um solo seguro para que, ao adicionar o culto dos clássicos, os renascentistas pudessem trabalhar livremente, seja na comparação específica entre as duas artes, seja no desenvolvimento de técnicas pictóricas jamais igualladas. Um exemplo do nível de sofisticação da investigação visual atingido na Idade Média reside na associação dessa teologia da imagem às investigações científicas sobre a natureza da visão e das propriedades óticas realizadas na Universidade de Bolonha já à época de Dante e fruto tanto d arecepção árabe, principalmente do averroísmo, quanto da união de intuições espirituais como as de São Boaventura, para quem “dentre todos os corpos o melhor e mais deleitante e belo é a luz física” com intuições de ordem científica, como as de Roberto Grosseteste, para quem a percepção da luz é “a mais deleitante que existe, pois ver não é senão presenciar o encontro harmonioso entre duas luzes, a do mundo físico e a da consciência”. Dante representa os bem-aventurados, depois da Ressurreição, como elementos luminosos, e, quase ao mesmo tempo, Guido Cavalcanti trata o amor em seu *Donna me prega* como algo diáfano, não em termos poéticos, mas científicos, provindos da filosofia natural da época:

*In quella parte - dove sta memora
prende suo stato, - sì formato, - come
di affan da lume, - d'una scuritate
la qual da Marte - vene, e fa demora;*¹⁵⁷

Como nos explica Maria Luisa Ardizzone, em *Guido Cavalcanti: the Other Middle Ages*, o diáfano de Cavalcanti – assim como todas as metáforas visuais que permeiam a sua poesia – provém de uma lógica da visão na qual não apenas representa, mas é “*a quality of matter that is for the most part changing, potentially*

¹⁵⁷ Tradução livre: “Naquela parte, onde mora a memória, / toma seu modo e seu formato (como / o diáfano do lume) na obscuridade / que provém de Marte e lá demora;”

dark and light a tone, depending on the presence of another object to act as the agent, thus transforming its potentiality into act.”¹⁵⁸. Na visão do filósofo natural, a metáfora é parte de uma física da paixão, que introduz – de modo extremamente sutil – a materialidade no lugar vazio, mas necessário para a comparação entre poesia e pintura, deixado pela especulação puramente sobrenatural. Essa outra Idade Média, representada por Cavalcanti, aparece de modo explícito na comparação de Dante, que estabelece um vínculo sem o qual seria impossível explicar boa parte do *Dolce Stil Novo* – incluindo a própria *ekphrasis* da *Divina Comédia* –, e que marca definitivamente, mesmo que de modo solitário, o *ut pictura poesis* medieval:

Oh! Vã glória dos poderes humanos,
 Quão pouco dura o verde do teu ramo,
 Se não vem em seguida uma época de cinza!
 Julgava Cimabue, na pintura,
 Ter o campo, e agora tem Giotto o grito,
 Tanto que a fama daquele escurece.
 Da mesma forma um Guido tirou do outro
 A Glória da nossa língua, mas talvez já tenha
 Nascido quem varrerá um e outro do mundo.
 Não é a fama do mundo mais que um sopro
 De vento, que ora em de cá e ora de lá
 E muda de nome a cada nova direção.¹⁵⁹

Ao afirmar a superioridade de Giotto sobre Cimabue, no campo da pintura, Dante afirma, de modo análogo, sua superioridade no campo da língua, deixando para trás Guido Guinizzelli e Guido Cavalcanti. Acreditamos que essa comparação é plenamente iluminada, tanto em seu contexto histórico quanto em sua intenção comparativa, pela atmosfera visual que expusemos acima, mas também o é, principalmente, pela indiscutível importância da *ekphrasis* de Dante, a qual dedicaremos uma análise mais aprofundada.

É Paul Friedländer, já em 1912, que nos traz vivamente outros aspectos de *ekphraseis* de transição na obra *Johannes von Gaza, Paulus Silentarius und Prokopios von Gaza*. Trata-se de um mapeamento de descrições que fogem à tradição essencialmente clássica para situar-se dentro de uma retórica marcadamente

¹⁵⁸ ARDIZZONE, M.L. *Guido Cavalcanti: the other Middle Ages*. p. 212.

¹⁵⁹ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Ronald C. Prater. (*Purgatório*, XI) p. 365

bizantina, atentando ao mesmo tempo uma sobrevivência paralela da *ekphrasis* num contexto não europeu e também criando um *link* histórico que preenche um vazio nebuloso entre épocas claramente marcadas pelo *ut pictura poesis*. Em *Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art*, Henry Maguire reconhece a existência de uma verdadeira escola retórica em plena atividade, cuja produção de *ekphraseis* supera numericamente o que nos restou de uma produção equivalente antiga:

*The description of St. Sergius by Choricus is only one of a number of surviving ekphraseis which were produced by orators of the school at Gaza. Both John and Procopius of Gaza wrote descriptions of paintings John gives an account of a tabula mundi, which, as we saw above was a precursor of a twelfth-century ekphrasis by Constantine Manasses. Procopius who was the instructor of Choricus, describes a painting of Phaedra and Hippolytus. It is clear from both these ekphraseis that the authors had observed actual works of art, and did not follow only literary sources.*¹⁶⁰

E destaca algo extremamente importante quando comparado com a literaridade da *ekphrasis* retórica clássica:

*John of Gaza, for example, seems to have been in doubt about the identification of some of the figures he saw in the tabula mundi. However, it has been shown that the allegorical figures which John describes have close parallels in floor mosaics of the fourth to sixth centuries which have been discovered in Syria and Palestine. In the ekphrasis of Procopius there is a description of four mythological scenes, which are said to have been represented in a strip on the architrave above a painted colonnade. The scenes are described in the wrong chronological order, as if Procopius started his description at the wrong end of the sequence. This seems to indicate that the ekphrasis follows the actual layout of a picture and does not depend on literary models.*¹⁶¹

Sua análise é bastante esclarecedora, tanto em João quanto em Procópio de Gaza o princípio arqueológico é plenamente aplicável, elevando a *ekphrasis* a um nível, por assim dizer, moderno. Uma vez que é possível verificar a assimilação estética do autor a partir da validade histórica e material da obra, adentramos na época em que a *ekphrasis* encontra em seu objeto um complemento dialógico¹⁶².

¹⁶⁰Maguire, H. *Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art*.

¹⁶¹Ibid.

¹⁶²Uma fonte preciosa de informação sobre a mentalidade poética da época é a obra de Michael W. Champion, intitulada *Explaining the Cosmos: Creation and Cultural Interaction in Late-Antique Gaza*.

Essa passagem do puramente nocional, por ser retórico, ou do nocional pela simples impossibilidade da evidência arqueológica, para uma descrição “existente”, já é suficiente para dotar as *ekphraseis* bizantinas de um valor inestimável e transformá-las num vínculo essencial para a compreensão da trajetória histórica do *ut pictura poesis*.

Igualmente importantes, dentro do *corpus* bizantino, são as descrições de Paulo Silentiarius¹⁶³ e de Nicolau Mesarita¹⁶⁴. No primeiro caso, Silentiarius descreve a Igreja de Santa Sofia, em Constantinopla, datada do século VI. Trata-se, fundamentalmente, de um caso em que o interesse arquitetônico precedeu o interesse literário, pois os primeiros a lidar com a informação contida em suas *ekphraseis* foram historiadores da arte. Segundo Mary Whitby em *The Occasion of Paul the Silentiary's Ekphrasis of S. Sophia*, os poemas, compostos em 1029 versos na língua grega, misturando trímetros iâmbicos com hexâmetros datílicos, cujo título *Ekphraseis*, já o vinculam diretamente à nossa matéria, não são meros exercícios literários, mas trabalhos oficiais comissionados pelo imperador Justiniano para serem apresentados em ocasiões específicas, públicas e políticas. Ora, disso já podemos deduzir, por mais que tenhamos patentes convergências com as *ekphraseis* antigas – com retórica de Filóstrato, o cenário de Cristodoro, o caráter encomiástico de Estácio, etc. – uma vividez inédita no que concerne à visualização do esquema prático da *ekphrasis*.

¹⁶³ Para um tratamento específico do problema da ekphrasis em *Silentiarius*, recomendamos os ensaios *The Occasion of Paul the Silentiary's Ekphrasis of S. Sophia*, de Mary Whitby e *Ekphrasis: Lights in Santa Sophia, from Paul the Silentiary* Ian Fletcher e D. S. Carne-Ross.

¹⁶⁴ Já, no caso de Mesarita, recomendamos o ensaio de Glanville Downey *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*.



Figura 3 – Interior da atual Basílica de Santa Sofia (Hagia Sophia), na Turquia.

Hagia Sofia ainda pode ser visitada, agora transformada em templo ecumênico; sabemos, ou podemos ao menos reconstruir intelectualmente, a crença ortodoxa, algo que não ocorre plenamente com as religiões antigas; de algum modo, a partir da arquitetura bizantina, podemos refazer o percurso *ekphrástico*; e, finalmente, a partir das informações que tempos das escolas retóricas e do contexto político da época, podemos reconstruir, de algum modo, a intenção composicional. Todos esses pontos distanciam a *ekphrasis* de Silentiarius do mundo clássico; são um outro lado da *ekphrasis*, um lado agora próximo e palpável, nos proporcionando vislumbrar a razão da descrição sob uma ótica até agora inédita:

Only the central portion of the major poem describing S. Sophia comprises technical architectural ekphrasis; this is preceded and followed by panegyric material appropriate to the occasion of recitation which together takes up almost half of the total length of the poem. Here the Emperor Justinian, patron of the church, and Eutychius, Patriarch of Constantinople, are praised and the events leading up to the occasion of the poem sketched. This topical part of the work provides evidence for the ceremonial which accompanied the poem's recitation and demonstrates the type of imperial propaganda pertinent to the end of the reign of Justinian. (...)The Emperor and Patriarch who sat before Paul certainly expected to hear a poem of celebration, above all celebration of the rebuild S. Sophia. Justinian would not have

*been disappointed when he heard his church heralded as the climax of the many triumphs of his reign.*¹⁶⁵

Nicolau Mesarita nos mostra algo parecido em seus versos, que Henry Maguire considera como sendo representantes máximos da *ekphrasis* bizantina posterior, tanto pela extensão da descrição, quanto por ser uma reconstrução fiel da arquitetura e dos mosaicos desaparecidos. Consegue-se apurar, a partir de evidências internas do poema, que sua descrição diz respeito à Igreja dos Santos Apóstolos, e que foi escrito entre 1198 e 1203. Norman E. Land, ao analisar a recepção estética sob a forma de *ekphrasis*, em *The Viewer as a Poet*, inclui o exemplo de Nicolau como um dos representantes principais do período de transição. Ao mesmo tempo em que salienta a clara influência de Filóstrato, principalmente no que diz respeito à recepção ser também crítica artística e composição retórica, ressalta também que, ao contrário das *ekphraseis* clássicas, a reconstrução imaginativa se faz a partir do propósito descritivo; nesse caso, o propósito é teológico e aqui – dado o espírito da época – nos encontramos novamente com o início das preocupações do presente capítulo:

*Byzantine art is not simply a representation of figures and things, it is also “the encapsulation of an absolute religious truth, to be directly imprinted on the mind of the spectator.” The spectator looks, as it were, ekphrastically “at a material image in order to see the spiritual truth behind it.” Mesarites “has no intentions of describing what is materially present for his audience: he seeks to interpret and flesh out the image... He aims to convey emotion as ekphraseis are supposed to do, and to say something about the nature of the image in a spiritual context.”*¹⁶⁶

Uma das funções centrais da *ekphrasis* – e isso fica mais claro depois da sua transformação em recurso retórico – é transformar o leitor em espectador, o que se repete, agora de modo mais contundente com o distanciamento do exercício retórico para dar lugar à imersão espiritual. Esse percurso de ida e vinda, de aproximação e distanciamento da leitura ou da presença é característica da experiência da *ekphrasis* e os exemplos bizantinos nos ressaltam justamente o elemento receptivo que faltava na experiência clássica, e que se repetirá de diversas maneiras até os dias de hoje, nos

¹⁶⁵ WHITBY, M. *The Occasion of Paul the Silentiary's Ekphrasis of S. Sophia*.

¹⁶⁶ LAND, N.E. *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*. p. 53.

quais, muitas vezes o conteúdo da *ekphrasis* se direciona a uma visualidade museológica.

Em se tratando especificamente da *ekphrasis* medieval como opção artística – sem que um *ut pictura poesis* como teorização generalizada, ou mesmo subjacente, lhes seja imputada – os exemplos se multiplicam, novamente mesclando grandes obras e *ekphraseis* maiores, com obras de menos vulto. Dante dedica quase que um canto completo a sua *ekphrasis*, Guillaume de Lorris, no *Roman de la Rose*¹⁶⁷, e também Jean de Meun, na sua continuação, oferecem um lugar de destaque à descrição, o mesmo ocorre com Chaucer¹⁶⁸ e Chretien de Troyes¹⁶⁹. Importantes, porém, menores, são as *ekphraseis* de Teodolfo de Orleans, em *Versus contra iudices*¹⁷⁰, as do *Piers Plowman*¹⁷¹, de William Langland, as de Geoffrey de Vinsauf¹⁷², entre diversas outras. Portanto, a ausência de uma teorização específica sobre as relações entre pintura e poesia não impossibilitam que a prática descritiva seja um lugar comum no medievo; também não o destituem de importância, porque justamente a partir dessa posição de individualização da *ekphrasis* podemos compreender os novos rumos que toma a discussão comparativa e também a prática descritiva. Um estudo que exemplifica bem essa alteridade, e, nesse caso, exotismo da *ekphrasis* medieval é *Seeing Food: An Anthropology of Ekphrasis, and Still Life in Classical and Medieval Examples* de Stephen G. Nichols, no qual o autor une

¹⁶⁷ Ibid., p. 54-56.

¹⁶⁸ Para mais informações, ver *Chaucerian Ekphrasis: Power, Place and Image in the Knight's Tale* de Tara Fairclough.

¹⁶⁹ Sobre o problema da *ekphrasis* no ciclo arturiano, consultar *From ekphrasis and the fantastic to commodity fetishism in the Roman de Thebes and Chretien de Troyes* de Sonja Nicole Mayrhofer.

¹⁷⁰ Ibid., p. 54

¹⁷¹ Um estudo específico sobre o assunto é o de Claire Barbetti, intitulado *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory*.

¹⁷² João Adolfo Hansen ressalta da seguinte maneira a importância de Vinsauf para esse momento confuso da *ekphrasis*: “No início do século XIII, Geoffroi de Vinsauf expôs um modelo prosopográfico entre os versos 562 e 594 de seu *Poetria Nova*. A técnica prescreve a composição de retratos femininos segundo um eixo vertical imaginário que vai da cabeça aos pés, como se o olho do ouvinte, leitor ou espectador fosse recortando partes do corpo retratado sobre ele, detalhando cada seção horizontal com aspectos proporcionados ao decoro. Vinsauf prescreve que as partes sejam figuradas por palavras de efeitos visualizantes, como nomes de pedras preciosas, a cor branca e o brilho luminoso, pois os efeitos de luz tornam a proporção epidítica das formas evidente, bela e decorosa, compondo um todo harmônico. O preceito de composição do retrato feminino também pode ser aplicado por pintor, que deve dispor o personagem em pé, detalhando-lhe as partes do corpo, e cobri-las com roupas magníficas e jóias de ouro, que Vinsauf enumera.” HANSEN, J.A. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. p. 95, 96.

antropologia, história cultural e literatura para fornecer à descrição poética da Idade Média um papel sócio-cultural único. Essa função de oposição ou libertação que encontramos na *ekphrasis* medieval, marcando uma existência descritiva própria em quase todos os grandes poetas, e que também é prenunciada nos exemplos bizantinos, chegando a seu ápice, como veremos, em Dante, e se perpetuando com uma liberdade incomparavelmente maior nos grandes autores posteriores, pode ser percebida, porém, já em Virgílio cuja *ekphrasis* principal analisaremos a partir de agora.

4.1.

Reimaginando o *locus classicus*

Deparamo-nos, neste ponto, novamente com a descrição de um escudo, no caso o de Enéias, presente no *Livro VIII* da *Eneida*. De fato não é a única descrição de escudos do período baseada em Homero, temos também a descrição do escudo de *Creneu*, no *Livro IX* *Tebaida* de Estácio, mas sem dúvida é a mais importante por marcar uma virada dentro de uma tradição bem definida de *ekphraseis*. Prontamente chama a atenção a distância cronológica entre o original homérico e a composição de Virgílio; o termo “re-imaginar” utilizado por James A. W. Heffernan em seu estudo sobre o escudo de Enéias define exatamente a postura do poeta romano ante a obra homérica: Homero, como mostramos, baseia sua *ekphrasis* numa gênese, enquanto Virgílio o faz a partir de um produto acabado. Imediatamente, podemos concluir que a estrutura mesma do escudo também será outra. O demiurgo gerador da visão cosmológica proporcionada pelo escudo, ou melhor, pelo fazer do escudo, agora cede – e por isso iniciamos pelos exemplos bizantinos – à atitude de recepção de Enéias àquilo descrito. É a resposta ao artefato que marca esse outro lado de uma tradição da *ekphrasis* que, originalmente, aparece quase que como uma criação autônoma, um ponto independente não apenas no sentido receptivo da narrativa, mas inclusive na estrutura do próprio poema, uma vez que o escudo homérico de destaca da ação e do enredo da obra. No caso de Virgílio, o escudo é parte ativa da ação do personagem

central, mas não se limita a apenas isso, sua existência gera, por assim dizer, um clímax narrativo a partir de uma influência psicológica das imagens esculpidas em Enéias, como nos mostra Heffernan: “*as he successively views and absorbs them, these works not only reveal the origin and final goal of his mission but gradually reconstruct his gender, turning womanly compassion for suffering into the violent aggression manifested by his very last act, which is provoked by a work of visual art.*”¹⁷³ Acreditamos, que nessa mudança do nocional-descritivo para o objeto-receptivo, dentro de uma mesma tradição da *ekphrasis*, reside o início de um impulso tensional entre objeto, leitor e observador que, no decorrer dos tempos, se tornará uma característica estrutural da *ekphrasis*, e que se destaca em Virgílio por sua coerência interna – frente ao modelo homérico – e, também, pela inclusão de um personagem-espectador – ao contrário do personagem subentendido de Filóstrato ou do discurso puro de Estácio –, algo que será, como veremos, aproveitado e levado a suas máximas possibilidades por Dante.

Tal qual em Homero, a *ekphrasis* central de Virgílio é precedida por uma série de descrições menores¹⁷⁴, mas se diferencia por também ser sucedida; sendo uma comparação inevitável, inclusive pela diferença de perspectiva: “*In describing a set of decorated cups for which two singers compete, Virgil emulates the first idyll of Theocritus, where the goatherd describes the scenes of fishing, petty thievery, and unrequited love freshly carved on the pristine cup that he offers to a shepherd named Thyrsis for sing a song.*” Diz Heffernan, e continua “*but while Thyrsis wins oth the cup and six pauls of goat’s Milk, Virgil’s singers are judged to be equally deserving only of a heifer – and no cups at all. (...) Virgil here thematizes his own singing contest with Theocritus, his own rewriting of Theocritan ekphrasis as well as Theocritan pastoral. In so doing, he points the way to his reconstruction of Homeric ekphrasis in the Aeneid*”. Além da mudança de perspectiva narrativa - inclusão de um personagem na recepção da descrição -, existe uma mudança de perspectiva na apropriação. Teócrito se impõe entre Virgílio e Homero, criando-se assim uma

¹⁷³ HEFFERNAN, J.A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. p. 23

¹⁷⁴ Para se ter uma dimensão da importância das *ekphraseis* virgilianas recomendamos o estudo *Ganymede and Virgilian Ekphrasis*, no qual Michael Putnam, demonstra a complexidade contida inclusive nas *ekphraseis* menores do autor romano.

interação descritiva e referencial completamente diferente das *ekphraseis* “estáticas” ou genealógicas. De um modo ou de outro, as *ekphraseis* menores de Virgílio seguem algum tipo de diferenciação análoga, por exemplo, as pinturas que Enéias encontra no templo de Juno¹⁷⁵, logo ao desembarcar com seus homens em Cartago, são alusões explícitas à Guerra de Tróia – e não figurações cosmogônicas; há ainda a intensa reação psicológica do personagem às cenas – e estarem contidas já no *Livro I* é bastante significativo –, uma rememoração que desde o início afeta a composição da sua personalidade, bem como a trama em que está envolvido, afetando diretamente a compreensão da *ekphrasis* principal também por parte do leitor:

When we read Virgil's account of the shield in light of the ekphrastic passages that come before it, we can see how it serves to guide both Aeneas and us through the net or labyrinth of Virgil's narrative. Already disentangles from his (technically) adulterous affair with Dido and destined to marry the Latin princess Lavinia, he learns from the shield that the only way to establish the roman nation in peace is to follow the winding passages of war. (...) War is the essential link between the Carthaginian paintings of book 1 and the shield of book 8. But while the paintings represent for Aeneas the memory of catastrophic loss and therefore elicit rivers of tears for the past, the shield signifies the promise of future triumph for his descendants.

A partir daí podemos esclarecer como a metamorfose psicológica sofrida por Enéias – e, por conseguinte sua influência sobre o leitor – depende da integração estrutural da *ekphrasis* na obra. Ao todo são seis as *ekphraseis* contidas na Eneida, três maiores – os murais do templo, as esculturas de Dédalo, e o escudo de Enéias –, e três menores, contidas na narrativa de Ganimedes bordada na túnica presenteada ao herói; até certo ponto, todas influenciam na trama. Num estudo específico sobre a *ekphrasis* de Ganimedes, Michael C.J. Putnan é enfático ao afirmar essa interação: “*After analyzing the ekphrasis in detail, I place it in its various contexts, in the history of the Ganymede myth, in the ekphrastic tradition of embroidery on cloaks, and above all in the nearer setting of book, which in turn has ramifications extending toward the meaning of the poem as a whole.*”. Confirma-se, portanto, que a interação é também uma integração, afinal, poderíamos

¹⁷⁵ James Heffernan, em *The Museum of Words*, faz uma análise pormenorizada do conteúdo das pinturas e da reação psicológica de Enéias a cada uma delas.

argumentar que a *ekphrasis* homérica interage com o poema na medida em que delinea suas perspectivas cosmogônicas, nesse caso sua interação pode ser compreendida como uma representação simbólica e alegórica. Todavia, ela não está estruturalmente integrada à obra e independe das *ekphraseis* menores quanto a seu sentido último. Sem dúvida, como mostramos anteriormente, as *ekphraseis* menores podem servir como modelos comparativos para a compreensão do escudo de Aquiles, no entanto, em Virgílio essa comparação se expande para uma espécie de dependência total, a ponto de Putnam afirmar que as *ekphraseis* virgilianas oferecem um paradigma para o poema como um todo, e, dentro de suas limitações, reformulam a compreensão do poema como um todo ¹⁷⁶. Eis um lado técnico extremamente sofisticado, ressaltado por Putnam e ainda não presenciado em *ekphraseis* anteriores: a *stasis* da *ekphrasis* que, em coesão com a narrativa, significa uma suspensão do tempo, garante a coesão de partes maiores do poema a partir da reformulação de uma temporalidade originalmente épica ¹⁷⁷. Tendo isto em mente, e sem a pretensão de analisar em detalhes as *ekphraseis* menores, passemos então ao escudo de Enéias, e aproveitemos para evidenciar sua importância à luz das *ekphraseis* de Ovídio e de uma tradição a que ambos estão ligados, cada um a seu modo.

Ao contrário do que ocorre em Homero, no qual a gênese do escudo não é essencialmente comunicada, mas descrita, na *ekphrasis* de Virgílio ocorre uma interação entre narrador e espectador. Em passagens claras dirigidas à visão, à capacidade de observação ou à própria reação da recepção estética do leitor, o poeta mantendo compõe então uma instância receptiva na qual a descrição – por não ser plenamente narrativa – se transforma na reconstrução de uma série de imagens cuja finalidade é expor determinados momentos da história de Roma. Intermediário

¹⁷⁶ Sobre o caso específico da narrativa de Ganimedes, Putnam afirma o seguinte: “*Only from reading can we experience a form of true consummation from which the poet excludes the protagonists of both artifact and poem. The ekphrastic moment within a poem is a stretching toward the unreachable. Art cannot ever be displayed in words nor Ganymede be ever fully intextus, statically encased on a dark cloak, interwoven for the mind's vision alone. But in looking at Virgil's uses of ekphraseis, here and elsewhere, at their deliberate unfulfillments and their pondered circularities, we come close, but only as close as the limitations of ekphrasis itself as metaphor will allow, to understanding the genesis and meaning of the poem itself. As for the Ganymede ekphrasis in particular, a small act of inner seeing makes us read again the story of loss, prayer, and rage which Virgil weaves as a fundamental pattern to his larger design.*” PUTNAM, M. *Ganymede and Virgilian Ekphrasis*. p. 438-439.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 419

autoral dessa relação entre Homero e Virgílio, é Catulo, que em seu poema de número LXIV, também conhecido como o *Epitalâmio de Thétis e Peleu*, um mini-épico, de 408 versos, em que numa série de representações pictóricas, é descrita a história de Ariadne¹⁷⁸. A importância dessa descrição para a composição de Virgílio reside justamente na perícia técnica que Catulo exerce ao integrar sua *ekphrasis* no contexto geral da narrativa. Independentemente de chegarmos à conclusão sobre o grau de dependência que sua *ekphrasis* exerce em Virgílio, é importante notarmos seu paralelo estrutural, e a inovação diante do modelo auto-referencial homérico:

*Homer gives us a series of thematically linked but sequentially discontinuous segments; whether description, narration, or both, each is discrete and self-contained. By contrast, Catullus turns a series of four tableaux into a continuous story that begins with Ariadne falling in love with Theseus when he comes to Crete, then takes up to his bitter return to Athens, where the gods exact revenge Ariadne demands (...) Similarly, Virgil's account of the shield of Aeneas represents – with a number of lacunae – a sequence of actions culminating in the triumph of Augustus over Cleopatra. But unlike Catullus, Virgil never allows narrative sequence to thwart recognition of visual representation as such.*¹⁷⁹

Mesmo tendo essa dívida com Catulo, que segundo Heffernan, o influencia mais do que qualquer autor ou objeto artístico que pudesse ter presenciado, a sequencialidade em Virgílio deve a Homero a fricção descritiva; ao contrário da descrição plenamente linear, o escudo de Enéias apresenta uma modulação entre continuidade e descontinuidade a partir do elemento material do qual depende, tornando-se, ao menos neste ponto, mais próximo do escudo de Aquiles. Em Virgílio também encontramos referências explícitas à localização das figuras no escudo; pode-

¹⁷⁸ "O poema inicia-se com a viagem dos Argonautas, pretexto para o encontro de Peleu com a deusa. Segue-se a festa de seu casamento e a chegada dos convivas. Em meio a isso, inicia-se a descrição dos desenhos representados na colcha que cobre o leito nupcial da deusa, descrição essa que ocupa mais da metade dos versos do poema. Aí figura a história de Ariadne. Ela se apaixona por Theseu e o ajuda a sair do labirinto, onde ele assassinara o Minotauro. Depois de fugirem, ele a abandona. Em um longo monólogo, Ariadne lamenta-se e pede aos deuses uma punição a Theseu. É atendida por Júpiter: Theseu causa a morte de seu pai, Egeu. No último desenho descrito, insinua-se o encontro e o casamento de Ariadne com Baco. Retoma-se, então, a narrativa da festa de casamento de Thétis e Peleu com a chegada dos convivas imortais. As Parcas cantam o epitalâmio propriamente dito, que prenuncia o nascimento, os feitos e a morte de Aquiles, filho do casal. O poema termina com uma coda moralizante, atribuindo à impiedade dos homens a impossibilidade de sua convivência com os deuses.", nos informam Celina Figueiredo Lage e Maria Teresa Dias, ao traduzir e comentar o Poema 64.

¹⁷⁹ HEFFERNAN, J.A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. p. 32

se tratar isso como apenas um dos registros espaciais necessários para a efetividade da *ekphrasis*, todavia, sua união com a especificidade dos metais a partir do qual o escudo é forjado serve para dotar a descrição de uma complexidade pictórica singular.

Antes mesmo da consumação da descrição, encontramos vestígios narrativos da intenção do poeta de integrar sua *ekphrasis* ao resto da obra na maneira como Vulcano se dirige aos Ciclopes – e, de certa maneira, ao leitor: “‘Largai tudo’, diz Vulcano, ‘suspendei os trabalhos começados, Ciclopes do Etna, e volvei para cá a vossa atenção: tendes de fabricar armas para um varão belicoso. Agora há necessidade de forças, agora de movimentos rápidos, agora de perícia consumada; nada de demora.’”¹⁸⁰ A dramaticidade do monólogo, que subentende uma ação concreta, ou seja, a atuação de personagens não demiurgos como em Homero, no processo de criação do escudo, também dota o trecho de uma potencialidade unitiva, pois é da ordem verbal (dramática) que parte a ação narrativa (pessoal), e que é desta ação que surge a ação de fazer (descritiva). Essa cadência típica da *ekphrasis* virgiliana é explícita no trecho que segue a ordem de Vulcano: E mais não disse; e logo todos, velozes se aplicaram ao trabalho, repartidas igualmente as tarefas. O bronze e o metal de ouro correm em rios, e o aço assassino funde numa vasta fornalha.”; observemos que gradativamente, passa-se de uma ação narrativa para uma ação descritiva, cujos indícios se encontram na preponderância das referências espaciais e materiais, “Formam um grande escudo que sozinho será suficiente para deter todos os tiros dos latinos, formado de sete discos superpostos. Uns, por meio de foles ventosos, recebem e enviam os sopros; outros mergulham na água o bronze estridente; o antro geme sob o peso das bigornas. Aqueles erguem com grande força seus braços em cadência, e reviram a massa com a tenaz mordente.”¹⁸¹ Eis o espaço da gênese, que obviamente não se encontra em primeiro plano na descrição de Virgílio. O artefato já está pronto quando é entregue à Enéias, quando contempla as armas forjadas, já as têm à sua frente devidamente preparadas para o combate¹⁸². O que o herói agora vê é essencialmente *ekphrastico*:

¹⁸⁰ VIRGÍLIO. *Eneida*. (tradução de Tassilo Orpheu Spalding).

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁸² Entretanto, Vênus, deusa radiante entre as nuvens etéreas chegava trazendo seus dons; e, apenas viu ao longe o filho, retirado para um vale afastado, às margens do gelado rio, dirige-lhe estas palavras em

Enéias, radiante com o presente da deusa e com tão grande honra, não pode saciar os olhos; percorre com o olhar cada um dos objetos; admira-os, volta nas mãos e nos braços este capacete cujo penacho espalha o terror e vomita chamas, esta espada que traz a morte, esta rígida couraça de bronze, cor de sangue, enorme, semelhante à nuvem azulada que se abrasa com os raios do sol e reenvia longe seu brilho; em seguida contempla as botas polidas, feitas de electro e ouro refundido, a lança, as indescritíveis cinzeladuras do escudo.¹⁸³

Notemos como a *stasis* marca a definitiva presença do olhar; Enéias não presencia uma narrativa nem uma ação concreta ao ser-lhe entregues as armas, mas um objeto, ao qual Virgílio dedica um trecho estritamente descritivo – sendo o mesmo revertido para a recepção do leitor sob a forma de materialidade sensorial e espacialidade estética.

Se nesses pontos já estão demarcadas diferenças cruciais quando comparado seu escudo com o de Homero, no momento em que consideramos a disposição das figuras, tais diferenças evidenciam claramente a singularidade com que o poeta romano se apropria do grego. Singularidade que se inicia com o papel do narrador ao explicar, de antemão, a natureza do objeto – lembremos que em Homero o significado cosmogônico do escudo só se faz pleno ao completar-se sua gênese. “Nele, o deus poderoso do fogo, que não ignora a arte dos vates nem os segredos do porvir, havia gravado a história da Itália e os triunfos dos romanos, assim como toda a seqüência dos futuros descendentes de Ascânio, e, por ordem as guerras que os sustentaram.”¹⁸⁴, explica ao leitor a mesma voz que logo em seguida descreve o escudo. Estritamente falando, o que se segue é uma sucessão de fragmentos descritivos, terminando aí a semelhança com Homero, pois o que neste ganha destaque pela interrupção de uma continuidade da gênese, em Virgílio torna-se algo de destaque justamente pela descontinuidade representada pela rapidez com que uma descrição sucede a outra.

De certo modo, como afirmamos acima, ambos utilizam a pausa descritiva – e sua interação com a narrativa interna do artefato – como elementos técnicos para

se oferecendo aos seus olhares: “Eis aqui as armas prometidas, fabricadas pela arte do meu esposo; não temas, filho, desafiar pois para o combate os soberbos laurentinos ou o valente Turno”. Citeria diz e toma seu filho nos braços; depois depõe, na sua frente, sob um carvalho, as armas brilhantes. Ibid. p. 170.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.

dotar a *ekphrasis* de uma espécie de movimentação estática; porém, em Virgílio, esse artifício parece dotar o olhar do personagem de uma espécie de reação psicológica que tem menos a ver com a ideia estética da feitura divina de um artefato do que com a recepção humana de um objeto pictórico dotado de significado histórico – mesmo que entregue a Enéias pelos deuses. A sucessão de cenas que, mesmo sem ação, sugerem uma ação, é típica da materialidade pictórica:

Havia gravado uma loba, que acabara de parir, deitada no verde antro de Mavorte; suspensos ao redor de suas tetas, dois meninos brincavam e sugavam sem manifestar temor, enquanto a loba voltando a cabeça sem esforço, os acariciava a um e outro e lhe compunha o corpo lambendo-os. Não longe deste quadro representara Roma e as sabinas raptadas (...) A seguir, os mesmos reis, cessada a luta, se tinham de pé, em armas, diante do altar de júpiter (...) Não longe deste, viam-se rápidas quadrigas que esartejavam Mércio (...) Mais longe Porsena exigia que os romanos recebecem Tarquínio expulso do trono (...) ¹⁸⁵

A partir das coordenadas dadas por Virgílio imagina-se, mais facilmente uma visualização do que uma composição espacial. Mesmo quando ele assinala localizações no escudo, como é o caso de quando descreve o guardião no cume do Capitólio, representado “no alto do escudo”, o “mar encapelado, mas cujas vagas eram brancas de espuma”, disposto “no centro do escudo”, ou quando especifica “de um lado Augusto César” e “do outro lado Agripa”, é a recepção psicológica que ocupa o primeiro plano, e não a recriação da recepção visual do objeto a partir de sua potencial reconstrução mental por parte do leitor. Daí certa impossibilidade de refazê-lo ou recriá-lo como obra de arte, do mesmo modo como foi tentado com o escudo homérico. De certo modo, o escudo homérico possui uma coesão material interna inexistente no de Virgílio; basta atentar para a acumulação de descrições supostamente contidas na parte central do escudo (que ocupam quase metade de toda a *ekphrasis*) e sua impossibilidade plástica. Há também, em sua descrição, cenas rituais que remetem ao proceder cotidiano, como em Homero, porém, sem o peso simbólico que poderia, ou deveria ter, mas que é ofuscado pela conclusão histórica. A complexidade das várias camadas superpostas por Virgílio – inserção na narrativa, sucessão de cenas, fricção material, narrativa místico-histórica, ação descritiva,

¹⁸⁵Ibid., p. 170,171.

disposição espacial, recepção psicológica etc. – culmina num interessante amálgama entre a *ekphrasis* e uma narrativa fragmentária, porque implícita. O caminho descritivo percorrido durante a percepção de Enéias termina num *grand finale* que é a entronização de Augusto, que “levado por tríplice triunfo Às muralhas de Roma, consagrava aos deuses da Itália um voto imortal, em lhes consagrando por toda a cidade trezentos templos máximos.” Enquanto “as ruas fremiam de alegria, de jogos, de aplausos.” E aqui, podemos sentir a influência de Catulo, pois, como ressalta Heffernam, enquanto o conteúdo pictórico do escudo de Enéias sugere, a partir da *stasis*, cenas que se projetam para além dos momentos descritos, o instante da apoteose de Augusto divinamente entronado reverte essa aparente acumulação de momentos num último destino épico; portanto, por mais que a *ekphrasis* virgiliana não se destaque plenamente da narrativa, ela, ao menos quando lida a partir de sua conclusão, transforma-se numa espécie de epílio.

Não podemos deixar de mencionar a importância que a leitura das *ekphraseis* de Virgílio ganham quando percebidas sob a ótica do que ocorre na obra de Ovídio. Nas *Metamorfoses* encontramos três *ekphraseis* maiores, e algumas menores. Pela própria natureza da obra de Ovídio, o vocabulário artístico ganha corpo, mesmo quando o que está envolvido é a descrição de personagens. Suas cenas já são, de uma maneira muito específica, altamente visuais, e ganham expressão máximas em suas *ekphraseis*. Mais do que analisar pormenorizadamente as descrições do poeta, interessa-nos esclarecer a forma como lida com a tradição que o precede; no caso do Ciclo Troiano, as semelhanças e diferenças que o definem são bastante evidentes:

*That Ovid was influenced by Homer is indisputable and in choosing to compose an epic, Ovid invites comparison with both Homer and Virgil. To his credit he does not shy away from such comparisons but rather invites them by at times mimicking his predecessors and on occasion directly opposing their version of events in relation to the Trojan cycle. (...) One thing that is interesting about Ovid's treatment of the Trojan cycle is that it is "emphatically greek". While Virgil chooses to write about the Trojan experience of the war, Ovid prefers to view some episodes through Greek eyes, not even touching upon the Trojans's story until after their defeat whilst still, as Roman telling Aeneas's story, maintaining sympathy for the Trojans.*¹⁸⁶

¹⁸⁶NORTON, E. *Aspects of Epichrastic Technique in Ovid's Metamorphoses*. p. 64.

Colocar-se em diálogo pertinente com duas tradições, as representando e, ao mesmo tempo, mantendo intacta sua independência é uma das características de Ovídio, que se refletir-se-á em suas descrições. Elizabeth Norton, em seu exaustivo estudo intitulado *Aspects of Ekphrastic Technique in Ovid's Metamorphoses*, também examina a influência que as ekphraseis de Apolônio de Rodes (*Argonáuticas*), Teócrito (*Idílio I*) e Catulo (Poema LXIV), exercem direta ou indiretamente nas ekphraseis das Metamorfoses. O primeiro por sua *ekphrasis*, notória na Antiguidade, que descreve o manto de Jasão; o segundo devido à mediação homérica; o último pela inovação que traz ao tratamento descritivo. São relações que além de evidenciar a existência de uma releitura da tradição clássica da *ekphrasis*, também evidenciam nos levam finalmente a percorrer um caminho análogo ao realizado por Virgílio, mas dessa vez a partir de Ovídio, que parece ser o último elo dessa cadeia essencial por preencher textualmente uma lacuna histórica e também por atestar uma reformulação agora completa.

Norton diz que Virgílio é provavelmente o maior expoente do gênero *ekphrastico* de seu tempo, e que isso não passaria despercebido por Ovídio, mesmo em menor grau que Homero:

Clearly, Ovid made great use of the works of his predecessors in the construction of his magnum opus and, in particular, He sought out the works of Homer and Virgil, his most ancient and most recent influences. His frequent references to Homer can be said to be by way of homage to the greatest of epic poets, of Virgil there is perhaps more competition than conscious assimilation.

Percorridos os caminhos das influências, podemos então contemplar em Ovídio um lugar de independência da *ekphrasis*, não que isso signifique, obviamente, negação de seus predecessores, mas, pelo contrário, demonstra plena realização das possibilidades técnicas e artísticas acumuladas durante os tempos.

Das *ekphraseis* de Ovídio, sendo as menores – ou, como quer Norton, não necessariamente *ekphraseis*, mas episódios de grande alcance artístico e imagético –, os episódios de Filoméla, Dédalo e Pigmaleão, e as maiores, a descrição do palácio do Sol, o vaso entregue a Enéias e a disputa entre Minerva e Aracne. Nos primeiros casos, ou seja, naquilo que denominamos *ekphraseis* menores, prevalece o que

Norton classifica como sendo “narrativas quase *ekphrasticas*”, nas quais o efeito imagético depende de um consenso descritivo do leitor; no caso da metamorfose de Filoméla, o processo descrito não depende apenas da aceitação da descrição, mas de realizar imaginativamente uma realidade impossível. De algum modo, esses episódios se relacionam, portanto, por não preencher as características essencialmente descritivas necessárias para que sejam caracterizados como *ekphraseis* legítimas. Das três maiores, escolhemos para análise a descrição do palácio do sol e a disputa entre Minerva e Aracne por serem as marcas definitivas da independência de que falamos anteriormente. No vaso de Eéias, ainda há, mesmo quando subentendida, a sombra de Virgílio e reflexos homéricos – configurando um tipo de pequena Eneida; nas duas que escolhemos, percebemos uma nova voz descritiva a surgir do gênio poético de Ovídio, e que, a nosso ver, por condensar o melhor que foi feito anteriormente é, ao mesmo tempo, fim de uma era e início de outra, na qual a *ekphrasis* se moderniza ao sujeitar-se plenamente ao estilo e à técnica do autor, concedendo-lhe uma liberdade expressiva até agora inimaginável.

O palácio do Sol, que aparece descrito logo no início o *Livro II*, deve sua existência mítica a um corpus helenístico que vai de Hesíodo e, passando por Eurípides, chega a Platão; posteriormente é significativamente encontrado em Propércio e Nonno. Faetonte, na versão do poeta romano, vai até o palácio do Sol para descobrir quem é seu pai, descobrindo, após entrar no palácio que é, de fato, pelas próprias palavras do Sol, que é seu filho. O livro começa da seguinte maneira:

O palácio do Sol, sobre altas colunas,
em ouro eflamejante piropo esplendia,
reluzente marfim recobria-lhe o teto
e do bífere umbral saía luz argêntea.
A arte à matéria superava, pois Mulcíbero
aí, em torno à terra, cinzelou as águas,
o orbe terrestre e o céu que acima dele paira.
O mar cerúleos deuses tem, canoro Trítón,
o mutável Proteu e Egéon que comprime
o enorme dorso da baleia com seus braços;
Dóris e filhas; parte parece nadar,
parte seca os cabelos verdes nos escolhos
ou monta um peixe; face igual elas não têm;
também, como convém a irmãos, não são diversas.
A terra nutre homens, vilas, selva e feras,

rios e ninfas e outras deidades do campo.
Em cima, estão a imagem de um céu refulgente
e seis constelações à destra, seis à esquerda.¹⁸⁷

Difícilmente poderíamos colocar em dúvida certa influência homérica, na disposição cosmogônica das imagens, mas no que tange à natureza da composição, as coincidências se resumem a uma reminiscência descritiva demiúrgica, mas não a uma imitação, como é o caso de Virgílio. Isso fica evidente quando consideramos a *ekphrasis* de Ovídio como técnica funcional no papel de introdução a uma ação dramática. Não é o microcosmos homérico, nem o resumo apoteótico da história romana virgiliana, mas a consciente utilização da descrição para fins composicionais que marca a disposição das imagens da entrada do palácio do Sol. Nesse caso a *ekphrasis* é utilizada em consonância com o que virá a seguir; ela é, por assim dizer, um prelúdio da narrativa, cuja unidade inexistente sem uma continuação – algo muito diferente do que vimos anteriormente. O palácio do Sol não se destaca por si mesmo, mas leva o leitor a visualizar o cenário em que serão atuadas as cenas que virão depois; mal comparando, é como se Ovídio levantasse as cortinas de um teatro e, após alguns minutos de contemplação do cenário os personagens entrassem em ação – aí reside boa parte de sua completa inovação técnica e sua independência autoral.

O que se segue após o delinear da *stimmung* decorativa criada pela descrição – lembremos que é um personagem que presencia o ambiente, e levemos também em conta sua expectativa psicológica –, é o encontro de Faetonte com o Sol: “Logo que o filho de Climene aí, subindo, / veio e adentrou a casa do suposto pai, / súbito, volta os passos ao rosto paterno, / mas se detém; de perto, era-lhe insuportável / aquela luz; coberto de vestes purpúreas, / Febo reluz sentado em trono de esmeraldas.”. Também fortemente *ekphrastico*, o encontro marca tecnicamente, na verdade, uma transição – que é mais um sinal da clara opção de Ovídio por configurar uma unidade na junção entre descrição e ação; acompanhando a visão insuportável, vem a grandiosidade daquilo que presenciara, novamente sob forma cosmogônica, mas agora plenamente mítica e integrada tanto à descrição anterior quanto à tensão psicológica e à narrativa:

¹⁸⁷ OVÍDIO. *Metamorfoses*. (Tradução, Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho)

À direita e à esquerda, em pé, Dia, Mês, Ano,
Séculos, Horas, em espaço igual distavam-se;
estava a Primavera cingida de flores,
estava o Verão nu coroado de espigas,
o Outono estava sujo de uvas pisadas,
e o glacial Inverno em desgrenhadas cãs.¹⁸⁸

E jovem, que estava “amedrontado diante daquilo que via”, pede solenemente ao deus “dá-me um sinal de que descendo, pai, de ti, e, de meu coração, afasta esta dúvida!”. Podemos dividir a narrativa em quatro momentos, sendo dois deles *ekphraseis* que, juntamente com os outros dois – a visão do pai e sua reação diante dele –, formam uma unidade na qual a descrição jamais prepondera como passagem auto-suficiente. A genialidade – e inovação – de Ovídio, nesse sentido, é tornar Faetonte invisível durante as *ekphraseis*, mas, ao mesmo tempo, fazer com que esses momentos colaborem tanto com a tensão gerada sua expectativa pessoal como com a ansiedade do leitor para com o decorrer da cena. O *background* gerado pelas *ekphraseis* decorativas e serena e magnanimamente dispostas no palácio se tornam inicialmente um contraste fundamental com a situação interna de angústia do personagem e, posteriormente, diante da visão do pai, as descrições exercem função análoga, ao demarcar a fronteira entre a divindade que adorna o deus Sol e a humanização sentimental e auto-indulgente que caracteriza, naquele momento, Faetonte.

Por mais que a descrição do palácio seja a de uma obra de arte, sua disposição no poema é meramente introdutória, limitando-se a sua função estrutural. Caso contrário é o da *ekphrasis* contida na disputa entre Minerva e Aracne, no *Livro VI* das *Metamorfoses*. Por mais que compartilhem algumas características, a diferença crucial entre as duas se mostra quando concebemos a primeira como funcional e a segunda como orgânica. Organicidade já plenamente presente no contexto narrativo em que aparece o trecho descritivo; Minerva, sentindo-se diminuída e, posteriormente enfurecida, por ver uma rival na arte da tecelagem da competência de Aracne, a encontra e as duas travam uma dura competição. A *ekphrasis*, na

¹⁸⁸ OVÍDIO. *Metamorfoses*. (Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar). p. 114-116.

verdade dividida em duas partes – a obra de Aracne e a obra de Minerva – inicia com a aceitação do desafio:

Aracne não se intimidou, embora tivesse ficado surpresa.
 Corou e empalideceu como o céu matutino,
 Que primeiro fica avermelhado, depois branco.
 Mas continuou desafiadora, com aquele orgulho estúpido
 A empurrá-la para seu destino. Minerva resolve aceitar o desafio,
 E deixa de lado a repreensão. Os teares são preparados,
 A urdidura é esticada, a trama é demarcada no cilindro.
 Os pentes mantêm os teares apartados, a lançadeira enfia
 O fio na trama, dedos ágeis começam a tecer.
 Com as mangas das túnicas dobradas,
 As duas tecelãs aceleram o trabalho, as mãos,
 Hábeis na tarefa, voam de um lado para outro no trabalho
 Levado pela ânsia. A partir do roxo-escuro
 Os tecidos vão ganhando tons mais claros, cores pastéis,
 Como um arco-íris após uma tempestade, milhares de cores
 Brilhando e se misturando de tal forma que o olho não consegue
 Detectar a linha fronteira entre uma e outra,
 E ainda assim todas são totalmente diferentes.
 Filetes de ouro são introduzidos na trama,
 E cada um dos trabalhos começa a estampar uma história.¹⁸⁹

Logo de início a *ekphrasis* já se demonstra mais complexa do que a anterior devido ao contexto que a envolve. Ela é, ao mesmo tempo o ato descritivo da narrativa, a gênese dos artefatos em disputa e a descrição estético-valorativa de tais artefatos. Do mesmo modo que não pode ser isolada do desfecho da narrativa – limitando-se a uma influência em um trecho preciso – como é o caso da tensão psicológica entre o Sol e Faetonte, não pode ser considerada apenas gênese demiúrgica, por ser também parte do embate como ação, muito menos podemos tratá-la como um mero trecho descritivo, pois, nesse caso, ela é o centro de uma disputa que decidirá o destino da história – a metamorfose de Aracne, por vingança de Minerva, em uma aranha. Ovídio consegue reunir portanto, as principais características que já observamos na *ekphrasis* anterior, a uma unidade orgânica até agora inédita. Isso fica evidente quando consideramos lado a lado a disputa descritiva entre as duas descrições. A de Minerva é auto-congratatória e retórica:

¹⁸⁹ Ibid.

Minerva desenhou no tear a colina de Marte, em Atenas,
 E todo o enredo do conflito em torno do nome da terra.
 Lá estavam os doze principais deuses dos céus,
 Majestosos em seus tronos, e Júpiter
 Presidindo, imponente, todos eles.
 Lá estava Netuno, golpeando com seu tridente
 Um paredão de rocha, e o jorro do mar
 Atestando seu título de mandatário da cidade.
 Para si própria, Minerva deu uma lança, um capacete,
 O escudo protetor para os seios, e a terra,
 Sob seu comando, produzindo oliveiras
 Carregadas de frutos, para as quais os deuses olhavam curiosos.
 O trabalho mostrava o ultimato de Vitória,
 Dado a seu desafiador como um último alerta
 Do que seria a recompensa pela sua audaciosa imprudência.
 Nos quatro cantos do trabalho a deusa teceu quatro figuras,
 De cores brilhantes, cada uma delas dizendo Perigo!¹⁹⁰

Enquanto a de Aracne é artística:

Aracne também trabalhou com o tema dos deuses,
 Mas mostram o seu envolvimento
 Com as moças mortais. Havia Europa, enganada
 Pela forma exterior de touro que Júpiter assumiu; você diria,
 Vendo o trabalho, que era real aquela criatura,
 Real como as ondas que o animal enfrentava, com a moça montada nele,
 Olhando para trás, para sua terra natal,
 Chamando pelas companheiras, levantando um pouquinho os pés,
 Para mantê-los acima do vaivém das águas.
 Estava lá Asterie, capturada pela águia,
 E Leda, sob as asas do cisne,
 Antíope, grávida de gêmeos, cujo pai
 Era um sátiro (assim pensava ela), na verdade
 Júpiter, disfarçado de novo; ele tomou Alcmena
 Disfarçado de Anfitrião; veio
 Até Dane numa chuva de ouro; foi
 Uma paixão para Egina, para Mnemosine
 Um pastor, uma cobra para a filha de Deo.
 Netuno, irmão de Júpiter, era outro enganador,
 Transformou-se em touro para uma moça de Eolian, num rio
 Para outra, ou num carneiro para uma terceira:
 Apresentou-se como garanhão para Ceres,
 A gentil mãe dos grãos; A mulher com cabeça de serpente
 Que era mãe do cavalo alado, o recebeu como um pássaro;
 Melanto o tomou por um golfinho. Para todos eles Aracne
 Criou feições próprias e um cenário adequado
 Apolo também estava lá, um camponês
 Algumas vezes, outras um pastor, iludindo Isse,
 Algumas vezes um falcão, outras, um leão amarelo.

¹⁹⁰ Ibid.

E ela trabalhou na figura de Baco, cujos cachos de uva
Iludiram Erigone, e lá estava Saturno,
Como um cavalo, para o pai Chiron. Flores e hera
Arrematavam todo o quadro, quando ela finalizou.¹⁹¹

O gênio de Ovídio permite que sutilmente delineie em cada uma das *ekphrasis*, enquanto são geradas como artefato artístico, a personalidade de quem as compõe – deixando, a partir disso, a razão estética da revolta de Minerva. Elizabeth Norton nota que a *ekphrasis* da tapeçaria de Minerva é estática quando comparada à fluidez da de Aracne; podemos ir mais além e dizer que a de Aracne é,



propositadamente,
superior à de sua
concorrente, justificando
assim a trama.

A própria auto-adulação
é um sinal de
enfraquecimento estético
perante a estratégia
composicional de Aracne
ao tratar o tema dos

deuses em paralelo com suas relações humanas; Ovídio mesmo ressalta, por vezes, o *decorum* da descrição ("você diria, Vendo o trabalho, que era real aquela criatura", "Para todos eles Aracne Criou feições próprias e um cenário adequado"), e, a partir da variedade de descrições contidas numa só obra – nesse caso necessariamente

Figura 4 –A metamorfose de Aracne, Johann Wilhelm Bauer.

nocional, por ser
essencialmente ficcional – transpõe a mera descrição a partir de um efeito geral
paratático que podemos categorizar como sendo de natureza sinestésica e fantástica.
Portanto, a natureza estrutural de cada uma das *ekphraseis* que torna a disputa clara,
como nota Norton, a partir do estudo de Michael Vincent, intitulado *Between Ovid
and Minerva: Ekphrasis, Orality, Textuality in Ovid's 'Arachne.'*: "If Minerva's
tapestry is literary and ordered, Arachne's is anything but. Arache's work is artistic,
reminiscent of oral composition. Vincent notes the fast pace of the catalogue of

¹⁹¹ Ibid.

names given as well as the juxtaposition of the disguises of the gods with the names of the victims, which He considers to be paratactic.”¹⁹² E continua, salientando que, “*the paratactic ‘realism’ of Arachne’s art likens it more to painting than the Minerva’s stiff, literary pieces painting strives for realism just as a poem strives for energeia. (...) The magical quality that Vincent sees in Arache’s tapestry extends to her portrayal of the gods.*”¹⁹³ Ou seja, o modo de composição da *ekphrasis* contamina, por assim dizer, a natureza dos próprios deuses bordados por Aracne, dotando-os de forma humana e divina, ao mesmo tempo – algo pictoricamente impossível. Desse modo, a *ekphrasis* transcende sua própria visualidade por um meio até então não visto. A descrição *nocional*, até então, era a forma natural utilizada para superar a limitação material, Ovídio, no momento em que propõe a metamorfose em curso, eleva a impossibilidade material ao nível da ação, e propõe ao leitor um esforço imaginativo dentro qual, apesar de uma dos signos – materialidade – chocar com a proposta do outro – ação – a *ekphrasis* se realiza de modo inesperado, principalmente quando comparada à pura literaridade da confecção de Minerva. O próximo grande poeta a elevar as possibilidades estéticas da *ekphrasis* a um grau de fusão de efeitos tão alto – e de uma centralidade ainda maior – será Dante Alighieri, que, não restringindo sua sinestesia ao estímulo inicial puramente visual, dota seus personagens de um *visible parlare* que marca definitivamente os rumos que a *ekphrasis* irá tomar no futuro.

4.2.

Visible parlare

Diretamente conectadas à tradição virgiliana, as estátuas de mármore que surgem no Canto X do Purgatório de Dante parecem superar a materialidade mundana devido às qualidades sobrenaturais que possuem:

¹⁹²NORTON, E. *Aspects of Ecphrastic Technique in Ovid’s Metamorphoses*. p. 176

¹⁹³ *Ibid.*, 177.

Não havíamos ainda lá chegado,
 Quando percebi que a encosta que nos rodeava
 – tão perpendicular e impossível de galgar –
 Era de mármore branco adornado
 Com entalhes tais que não só Policleto
 Como a natureza se teriam envergonhado.
 O anjo que veio à terra com o decreto
 Da paz tão chorada por tantos anos,
 E que abriu o céu há muito interdito,
 Apareceu tão real, à nossa frente,
 Esculpido em ato tão suave
 Que não parecia uma efígie silenciosa.
 Ter-se-ia jurado que estava a dizer “Ave”,
 Àquela, ali cinzelada, que,
 Para abrir o Alto Amor, girou a chave,
 E em seu semblante se lia as palavras
 ‘*Ecce ancilla Dei*’, tão claramente
 Como na cera a figura se imprime.¹⁹⁴

O exemplo corretivo das almas no *Purgatório* é dado normalmente por vozes, mas, no caso acima, Dante se utiliza da *ekphrasis* como meio para a voz, como um “*visible parlare*”. Ao contrário do que costuma ocorrer nas *ekphraseis* meramente humanas, ou seja, em pinturas ou esculturas cujo conflito entre o real e o material reside na precisão, na capacidade humana de reproduzir a natureza e, por meio dela, enganar a vista, as estátuas que surpreendem Dante possuem uma qualidade superior, algo de transcendente que é explicado, naturalmente por sua origem: o Artífice é Deus. Superior ao mais superior dos humanos – no caso da arte da escultura, Policleto¹⁹⁵ –, o intelecto divino é a arte que, como suprema criadora do homem, também se expressa com suma perfeição numa *ekphrasis* que supera a contingência ontológica das coisas naturais a ponto de transmitir exatamente – indiferenciando o substrato material do substrato expressivo – a intenção criativa de seu Criador. Deus, por meio

¹⁹⁴ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Ronald C. Prater. p. 356

¹⁹⁵ Rensselaer W. Lee observa o seguinte em *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*: “For instance in Boccaccio's praise of Giotto's ability to paint so accurate a likeness of things that men mistook his paintings for reality The concept of literal imitation had occurred already in the Trecento, and was the natural accompaniment during the Quattrocento of a realistic point of view and practice among those artists who were striving strenuously to capture the perfect illusion of visible nature.”

de uma *ekphrasis* divina supera, portanto, seus dois imitadores: a natureza e o artista humano¹⁹⁶.

Da estátuas emanam, portanto, exatamente o significado verbal dos atos ali cinzelados. “Ave” diz o Arcanjo Gabriel saudando a futura mãe de Deus, e Dante – com a precisão que lhe é devida – demarca espantado sua incredulidade em face à matéria falante no seguinte trecho “Ter-se-ia jurado que estava a dizer”. No entanto, ante a resposta de aceitação da missão divina de Maria (“*Ecce ancilla Dei*”), Dante já estabelece um contato verbal com a estátua: agora ela é lida e compreendida em seu sentido mais amplo, pois “girou a chave” da porta que libertou a humanidade do pecado. Temos, portanto, nessas duas primeiras reações de Dante, uma gradação da incredulidade à plena compreensão da linguagem das estátuas; além disso, temos Virgílio que impele o florentino incrédulo a caminhar dizendo: “*Não ponhas a mente em um só lugar.*” E prosseguem para contemplar as outras esculturas que os aguardam.

Antes de analisarmos as impressões posteriores de Dante, é interessante especificar como essa *ekphrasis* sobrenatural atua de modo diverso dentro daquilo que Heffernan denomina “fricção representacional” e que define na seguinte passagem de *Museum of Words: The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*:

*So far we have seen that a recurrent feature of ekphrasis is contention. To represent the technique as well as the content of a work of graphic art, the poet must reckon with representational friction, with the conflict between the signifier or material medium of representation and the signified – the objects or figures represented.*¹⁹⁷

Determinam-se, então, duas instâncias expressivas que entram em conflito – o meio material e o objeto representado – que, inevitavelmente, estão subordinadas à recepção garantida pela *ekphrasis* – e a suas características e possibilidades. No caso que analisamos, a recepção é expressa pelo próprio poeta – ele conduz a *ekphrasis* e também, por meio de sua reação, a reação do leitor. Dante não centra a *ekphrasis* em sua carga descritiva, e quando molda a recepção daquilo que seus olhos presenciaram, o faz de uma forma que possibilite a expressão literária a transcender as

¹⁹⁶ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Ronald C. Prater. p. 360, nota 32.

¹⁹⁷ HEFFERNAN, J.A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. p. 37.

possibilidades da pura *ekphrasis*. Em outros termos, a reação que Dante teve ao encarar as estátuas do Arcanjo e de Maria não seria transmissível por meio da mera descrição, ou seja, da *ekphrasis* em sentido estrito. Sua decisão de condicionar a recepção está subordinada à natureza sobrenatural da própria escultura que, por sua vez, está subordinada à natureza do meio sobrenatural em que ele transitava ao vê-las.

Heffernan nos recorda que tanto em Homero como em Virgílio, a *ekphrasis* é enfatizada pela “virtuosa sobre-humana dos escultores”, respectivamente Hefesto e Vulcano. Tal ênfase ocorre quando a *ekphrasis* por si mesma supera as possibilidades materiais, ou seja, quando no escudo de Aquiles, as figuras em ouro representam a “terra arada” ou no escudo de Enéias, as figuras, também douradas, conseguem dar a impressão de “profundas ondas azuis desaguando em espumas”. A *ekphrasis* – bem como sua interpretação – parte, nesses casos, do pressuposto sobrenatural de que seu artífice está acima das limitações materiais e que, mesmo restrito a elas como meios de representação, cogitar uma restrição equivalente no plano expressivo não seria possível. Ao adicionar mais essas características à “fricção representacional”, Heffernan pondera:

But no matter how the questions are answered, and no matter how lifelike the craftsmanship is said to be, the poet's language continually acknowledges the fact that it is craftsmanship, that it is visual representation: we are asked to imagine not the real earth or real waves but rather gold that has been made to resemble these things. To experience visual representation as such, or to even to imagine this experience, we must be conscious of difference permeating and complicating likeness. The conscious of difference – the sense of friction between the medium and the subject matter of a work of art – is precisely what makes the difference between a copy and an imitation, or between delusion and aesthetic illusion.¹⁹⁸

Essas considerações nos colocam em posição de poder apreciar melhor a estratégia de Dante tanto em relação à tradição por ele seguida como em relação à nova camada de sobrenatural que ele adiciona às possibilidades clássicas – afinal, o material de sua *ekphrasis* já é composto de matéria, por assim dizer, etérea.

Em diversas alusões encontramos filiação à *ekphrasis* virgiliana, o que nos demonstra que essa espécie de superação dentro das possibilidades de uma

¹⁹⁸ Ibid.

ekphrasissobrenatural é plenamente consciente. O mármore cândido (“*marmocandido*”) remete ao mármore do templo de Apolo (“*niveo candentis limine Phoebi*”) ¹⁹⁹; mais à frente, no Canto XII, Dante vê Tróia esculpida:

Vi Tróia em cinzas e arruinada;
 Oh! Ílion, como abjeta e vil te mostrava
 O desenho que ali era visto!
 Que mestre do pincel ou do estilete poderia
 Ter criado os contornos e traços, que ali
 Maravilhava até a mente mais talentosa?
 Mortos pareciam mortos e vivos pareciam vivos:
 Melhor não viu quem verdadeiramente os viu,
 Do que eu os vi enquanto curvado andava. ²⁰⁰

Esse trecho conclui a via das esculturas que, citadas seguidamente e entalhadas “com tanta perfeição, pelo divino artífice”, demonstram novamente – e agora literalmente – a razão da estupefação de Dante ao se deparar com a materialidade transcendente de tais obras. As figuras que se sucedem são muitas, Briaréu, Timbreu, Pallas, Marte, Ninrode, Saul, Aracne, Roboão, etc. O conteúdo anafórico dessas visões, pois Dante não as descreve plenamente, apenas as enumera em seus aspectos básicos e distintivos, (“Vi Timbreu, vi Pallas e Marte, / ainda armados, junto de seu pai, atônitos / ante os membros dispersos dos gigantes.”) ²⁰¹ ou (“Vi Ninrode ao pé da grande obra, / como que aturdido, olhando as pessoas / que em Sinear foram soberbas como ele.”) ²⁰², complementa visualmente a eloquência anterior das figuras e a unidade de uma *ekphrasis* feita de gradações. Ou seja, primeiro, Dante se surpreende com as vozes que parecem surgir das estátuas. Logo após a cena Mariana, essa surpresa e sua impressão se transformam no diálogo entre o imperador Trajano e a viúva:

Falo de Trajano, o impeador,
 Com uma viúva pobre ao seu freio chorando,
 Numa postura de angústia e dor.
 O lugar em volta dele parecia pisado

¹⁹⁹ Ibid., p. 39.

²⁰⁰ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Ronald C. Prater. p. 360.

²⁰¹ Ibid., p. 371.

²⁰² Ibid.

Pelos cavaleiros e as águias douradas
 Acima dele visivelmente se moviam ao vento.
 A pobrezinha, entre estas pessoas,
 Parecia dizer-lhe: “Senhor, vinga meu
 Filho que está morto e por quem me aflijo”.
 E ele respondeu: “Espere
 Até que eu volte.” E ela: “meu senhor
 – como pessoa cuja dor pede urgência –
 E se não voltares?” E ele: “Outro em meu
 Lugar te fará bem”. E ela: “Como me valerá o bem
 De outro, se o teu próprio cair no esquecimento?”
 E ele: “agora consola-te, pois é preciso
 que eu cumpra o que te devo antes que me vá;
 a justiça o ordena e o pesar me manda ficar.”²⁰³

A viúva, indo atrás do cavalo do imperador, o detém em seu caminho rumo à guerra para ouvir as suas queixas, que o sensibilizam a ponto de colocar seu exército à sua disposição. A história é tomada da Vida de São Gregório Magno, escrita no século VIII pelo historiador e monge beneditino Paulo, o diácono. Durante a Idade Média, a atitude de Trajano foi tida sinônimo de heroísmo – exemplo maior para as almas que estão sendo purgadas no exato momento da visão de Dante –; Trajano figura, inclusive, no Paraíso, pois segundo a tradição medieval, São Gregório Magno teria intercedido junto a Deus em seu nome, de modo que Trajano pudesse arrepender-se e salvar-se.

Essa visão complementa, primeiramente, o significado da visão da Anunciação. A humildade de Maria ao aceitar os desígnios de Deus seria o exemplo superior de humildade teológica e divina; a humildade de Trajano ao servir a cidadã – e colocar o Império a seu dispor – é o exemplo superior de humildade política e humana. Em segundo lugar, a visão complementa a dramaticidade da *ekphrasis* – restrita a poucas palavras até agora – com um diálogo que marca definitivamente o *visible parlare* e estabelece a dimensão purgatorial das estátuas – sobre-humanas a tal ponto que as águas dos estandartes do Império Romano aparecem como douradas no mármore branco. O diálogo e a determinação do *modus operandi* da *ekphrasis* ocorridos no Canto X²⁰⁴ é que possibilitam a sucessão anafórica que observamos no

²⁰³ Ibid., p. 357.

²⁰⁴ “Então virei meu rosto e vi / Olhando para além de Maria, / No mesmo lado daquele que me conduzia, / Uma outra história gravada na rocha; então, / Passando por Virgílio, aproximei-me, / A fim

Canto XII, pois cada uma das visões ali insinuadas subentende a mesma capacidade sobrenatural de expressão anteriormente presenciada e experimentada.

Considerados estes pontos, agora podemos compreender a como a interação entre prosopopéia e *ekphrasis* além de elevar a descrição dois níveis acima da mera criação natural ou material, também adiciona à tradição homérica e virgiliana um espaço de recepção antes desconhecido. Tanto na *Ilíada* como na *Eneida* – e também em outros exemplos de *ekphraseis* que analisamos no capítulo anterior –, a interpretação se vincula à descrição como uma forma de obrigar o leitor à interpretação. Resumidamente, poderíamos dizer que a descrição é auto-suficiente, e que, como diz Heffernan, as inferências são quase todas virtualmente relegadas ao leitor²⁰⁵. Em Dante, mesmo a uma passagem de notória compreensão – como é o caso da de Trajano – é adicionado o fator de sua resposta emocional, ou o fator dramático, cuja função final, além da dramaticidade, é realizar um ato interpretativo – direcionar o exemplo à humildade e à purgação. A personificação da *ekphrasis* cria automaticamente a possibilidade de interação humana, no caso a sua própria pessoa, que dramatiza as primeiras aparições da *ekphrasis* a tal ponto que o leitor, posteriormente já condicionado, acaba por intuir como Dante as veria ou ouviria mesmo tendo entrado em contato apenas com anáforas e não descrições plenas. Esse efeito cumulativo e, finalmente, interpretativo é que caracteriza as *ekphraseis* de Dante nos cantos do *Purgatório* como exemplos únicos e inigualáveis da tradição literária e, em certo sentido, encerra uma tradição iniciada por Homero, dando lugar, como veremos a partir de agora ao nascimento da *ekphrasis* como recurso puramente literário – Camões, Tasso e Cervantes –, numa espécie de ressurgimento do artifício retórico e também da *ekphrasis* como *topos* teórico, como lugar comum comparativo – não menos antevisto por Dante em sua comparação entre pintores e poetas.

de que aos meus olhos ficasse bem clara. / Foi entalhado, ali naquele mesmo mármore, / O carro e os bois trazendo a Santa Arca, por causa / Da qual temos um ofício que não nos é confiado. / Logo à frente apareciam pessoas, agrupadas / Em sete coros, que aos meus dois sentidos / Pareciam dizer, um “Não” e, o outro, “Sim. Cantam”. / Semelhantemente, o fumo do incense / Que ali foi entalhado, os olhos e o nariz / Deixavam divididos entre o sim e o não.” Ibid.

²⁰⁵ HEFFERNAN, J.A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. p. 41.

4.3.

Alguns destinos da *ekphrasis*

Posteriormente a Dante, a prática da *ekphrasis* se difunde de forma impressionante, formando um vastíssimo *corpus* poético até o Renascimento – que poderemos apenas traçar em linhas muito gerais aqui, a partir da presença descritiva nos grandes autores. Durante essa difusão, *ekphrasis* se torna menos retórica, ou seja, menos ligada a uma emulação passada ou tentativa laudatória; ela é, de certa maneira, desclassicizada – mesmo quando os modelos são clássicos – no momento em que deixa de ser centralizadora, aglutinadora, condensadora. Isso não faz com que seus autores estejam menos conscientes da técnica descritiva e de seus efeitos estéticos, mas os faz utilizar a *ekphrasis* de uma maneira mais independente, como um recurso literário fundamental, presente em meio a tantos outros recursos, dos quais se diferenciou por sua fundamentalidade ser atestada de modo absoluto a partir da reiteração da presença descritiva.

Aproximando-nos o máximo possível de Dante, encontramos em *Amorosa visione* de Boccaccio um exemplo fundamental de *ekphrasis*. Do *Canto IV* ao *XXXVII*, ele descreve uma série de pinturas encontradas nas salas de um castelo pelo qual é levado em seus sonhos. Boccaccio junta a alegorização medieval à preocupação lírico-amorosa típica da época a um elemento crítico novo sobre a recepção da pintura na época, aliado ao naturalismo de suas visões:

*Whatever meanings we might assign to the Amorosa visione, it is important not to lose sight of its deeply erotic content, which Boccaccio under-scores with the visual elements of this poem. A key to understanding this disparity between worldly desires and pure love in Amorosa visione lies in Boccaccio's ekphrastic technique in relation to images and the ars memorativa, and the revival of the intellectual discussion about the moralistic uses of painting in the early fourteenth century.*²⁰⁶

²⁰⁶GIL-OSLE, J.P. *Chatty Paintings, Twisted Memories and Other Oddities in Boccaccio's Amorosa Visione*. p. 89.

A introdução do elemento crítico – e, por que não teórico – na *ekphrasis*, já basta para colocar Boccaccio numa direção moderna, principalmente porque vemos que isto é feito conciliando conscientemente aspectos passados e presentes – como quando, imitando Dante, se compara a Giotto, ou emula seu *visible parlare*. *Ekphraseis* que o sucedem temporalmente, e que demonstram certas analogias de procedimento, são as de Sannazaro, em *Arcadia XI*, as de Pulci em *Morgante XIV*, as de Poliziano nas *Stanze* para Giuliano De Medici, e as de Ariosto no *CantoXXXIIIdeOrlando furioso*²⁰⁷. Dentro dessa tradição de poemas longos, chegamos então, por esse percurso, à *ekphrasis* fundamental de Torquato Tasso, no Canto XVI de *Gerusalem Liberata*, que eleva a *ekphrasis* naturalista de seus antecessores a um novo patamar receptivo:

Do edifício é redonda a forma rica;
Do seu centro no mais misterioso
Um jardum adornado e belo fica,
Superior a quanto há mais formoso.
Galerias ocultas multiplica
Em torno dele o Inferno astucioso,
As quais em confusão inexplicável
Fazem com que se torne impenetrável.

A entrada principal do monumento,
Que conta cem, transpõem os enviados.
As altas portas de lavrado argento
Rangem nos quícios de ouro abrilhantados.
As figuras, que são de obra um portento,
E vencem na matéria olham pasmados,
Vivem; só de palavra necessitam;
Mas que a têm, vendo-as, muitos acreditam.²⁰⁸

Nessas duas primeiras estrofes – a descrição segue por mais sete –, os soldados em busca de Rinaldo recebem como impressão, além do espaço arquitetônico, um influxo naturalista que os faz perceber a distância material do que vêem, e sua submissão à artesanian humana. A impressão estética, por mais profunda que seja não se confunde com a realidade; há uma distância fundamental entre a interação que vimos em Dante e a plena noção do meio de representação que Tasso salienta. Seus personagens estão diante de uma obra de arte, assim como está o

²⁰⁷ Tais exemplos são brevemente analisados por Norman E. Land, no capítulo *The Poet's Eyes, I*, de *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*.

²⁰⁸ TASSO, T. *Jerusalém Liberada*. (Tradução de José Ramos Coelho) p. 469.

espectador em um museu – por mais que dos deslumbre a visão, ela não os engana a ponto de confundir-se com a realidade.

Outra face da *ekphrasis* italiana posterior a Dante é aquela que une pretensões essencialmente líricas a descrições de obras de arte de retratos. Encontramos o primeiro tipoparticularmente em epigramas, como os compostos por Giovanni Strozzi sobre estátuas de Michelangelo e os de Aretino, que também descrevem estátuas; já o segundo tipo, que mais nos interessa, forma um subgênero lírico, muito popular no Renascimento e, muito provavelmente, derivado dos retratos de Laura em forma de sonetos, compostos por Petrarca. Seguidores seus foram Bembo, Della Casa, Castiglione, Aretino, Tasso, entre outros, dos quais a *ekphrasis* sobrevive tanto em texto quanto em pintura, como é o caso da elegia de Castiglione sobre seu retrato pintado por Rafael, o que, pela primeira vez na história, nos fornece um panorama museológico de leitura e recepção; no momento, e por isso não nos aprofundaremos nesse subgênero, a *ekphrasis* ainda é desinteressada, advinda de poemas ligeiros, está aquém da sofisticação teórica da época, mas nos fornece um interessante exemplo da recepção artística cortesã da época.

Ao sairmos da esfera italiana, nos deparamos com uma difusão heterogênea da *ekphrasis*, da qual selecionamos três exemplos fundamentais: o prosseguimento tardio de uma tradição épica, por Camões, a visão shakespeareana da tradição descritiva, condensada em *The Rape of Lucrece*, e, finalmente, a disseminação da *ekphrasis* como recurso central do Século de Ouro espanhol. Em Camões, contemporâneo de Tasso, encontramos a *ekphrasis* ainda mais diluída, quase que invisível em meio à narrativa. É Bianca Morganti, no ensaio *A morte de Laocoonte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões*, quem nos chama a atenção para a importância dessa presença, principalmente quando considerada em sua relação com a tradição épica. Trata-se, portanto, especificamente de uma *ekphrasis* presente no *Canto V* de *Os Lusíadas*:

«Porém já cinco Sóis eram passados
Que dali nos partíramos, cortando
Os mares nunca d' outrem navegados,
Prosperamente os ventos assoprando,
Quando ùa noute, estando descuidados

Na cortadora proa vigiando,
 Ûa nuvem que os ares escurece,
 Sobre nossas cabeças aparece.

«Tão temerosa vinha e carregada,
 Que pôs nos corações um grande medo;
 Bramindo, o negro mar de longe brada,
 Como se desse em vão nalgum rochedo.
 – «Ó Potestade (disse) sublimada:
 Que ameaço divino ou que segredo
 Este clima e este mar nos apresenta,
 Que mor cousa parece que tormenta?»

«Não acabava, quando ãa figura
 Se nos mostra no ar, robusta e válida,
 De disforme e grandíssima estatura;
 O rosto carregado, a barba esquelada,
 Os olhos encovados, e a postura
 Medonha e má e a cor terrena e pálida;
 Cheios de terra e crespos os cabelos,
 A boca negra, os dentes amarelos.

«Tão grande era de membros, que bem posso
 Certificar-te que este era o segundo
 De Rodes estranhíssimo Colosso,
 Que um dos sete milagres foi do mundo.
 Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso,
 Que pareceu sair do mar profundo.
 Arrepiam-se as carnes e o cabelo,
 A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!²⁰⁹

Inicialmente temos diversos atributos recorrentes numa *ekphrasis* convencional: a visualidade, a materialidade descritiva, certa sinestesia, a resposta da audiência etc. Entretanto, inexistente, neste caso, a distância estética requerida ante o objeto plástico – como há claramente por parte dos soldados de Tasso, por exemplo. Existe uma interdependência entre *ekphrasis*, simbolismo e narrativa que não permite que a descrição seja alçada ao primeiro plano; sobre essa amálgama, Morganti ressalta que:

O episódio da aparição do gigante Adamastor à armada portuguesa está igualmente inserido numa narrativa mais ampla que o herói Vasco da Gama é instado a fazer ao rei de Melinde. As naus vinham cortando os mares do sul da África, os ventos sopravam prosperamente quando, numa noite, estando os marinheiros descuidados,

²⁰⁹ CAMÕES, L.V. *Os Lusíadas*. Canto V, 37-40.

subitamente aparece “uma nuvem que os ares escurece”, e envolto nela, surge a enorme figura de um gigante. É o prelúdio da tempestade enfrentada na passagem do Cabo da Boa Esperança, trabalhada metaforicamente na prosopopéia do gigante.²¹⁰

Sem dúvida, a *ekphrasis* é utilizada como marca dramática dessa aparição, mas isso não significa que ela seja o próprio sentido da aparição, ou mesmo de sua interpretação – como ocorre nos casos da obra de arte. Essa dissociação, que vemos em Camões, talvez marque limite comparativo da *ekphrasis* com relação às artes; esse limite se dá quando a descrição mantém todas as características de uma *ekphrasis* comum, mas, obliterada pela narrativa, não atinge a vividez estética do objeto plástico. Camões, nos fornece, além desse limite, um exemplo de como a diluição da *ekphrasis* representa não uma perda de seus atributos literários e retóricos, mas uma mobilidade funcional; atribui-se à *ekphrasis*, como dissemos no início, uma função técnica ao lado das outras diversas funções literárias igualmente disponíveis para o autor, o que além de explicar um deslocamento da centralidade, também nos convida a reconsiderá-la em mais uma categoria, agora como uma descrição independente do objeto material, mas dependente do objeto literário – algo que está muito além dos planos do nosso estudo.

Bem mais estudada do que nas letras portuguesas ou brasileiras, a *ekphrasis* espanhola tem seu ponto alto no Siglo d’Oro, sendo talvez uma das épocas mais bem contextualizadas nos estudos contemporâneos do problema. Obras como *Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age of Poetry*, de Emilie Bergmann, e *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, juntamente com *Ekphrasis in the Age of Cervantes* de Frederick Alfred De Armas, elevam o estudo da *ekphrasis* epocal acima das produções análogas, servindo de modelo para aquilo que pode ser estudado em outras situações literárias, e demonstram, ao menos no que concerne ao Siglo d’Oro, a centralidade da *ekphrasis* dentro de uma produção literária de importância incontestável. Ao ecoar Lodovico Dolce, na sentença proferida por Don Quixote, no capítulo LXXI, “*Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno (...)*”, Cervantes está atestando fielmente essa centralidade que mencionamos, e que provém, como mostra tanto o seu desenvolvimento prático a

²¹⁰ MORGANTI, B.F. *A morte de Laocoonte e o Gigante Adamastor: a éfrase em Virgílio e Camões*. p. 9.

partir da *ekphrasis*, como o teórico que veremos no capítulo seguinte, do Renascimento italiano. Todavia, a relação hispânica com a *ekphrasis* é peculiar a ponto de Frederick Alfred De Armas afirmar que sua consideração no Siglo d'Oro requer uma reavaliação da separação entre as duas artes; além da assimilação italiana – que presume um certo *delay* entre duas culturas –, essa propensão à *ekphrasis* ocorre na Espanha de uma maneira temporalmente posterior, devido a um fato marcadamente social: as guildas italianas de artistas foram abolidas em 1545, com a criação da Accademia della pittura de Roma, enquanto na Espanha, devido a diversos fatores econômicos, apenas em 1677 a pintura se tornou uma arte liberal. Eis um marco histórico fundamental para a compreensão do *ut pictura poesis* e de sua produção posterior ao *topos* Renascentista italiano; decorrente desse *lag* cultural, como o denomina De Armas, são as defesas tardias da pintura por Lope de Vega, no poema *Diálogo sde la pintura*, de 1633 e no *Tractate* de Calderón de la Barca, de 1677 – algo completamente anacrônico se considerado apenas em contraponto à produção italiana.

Nessa nova ambientação do *ut pictura poesis*, a comparação também ganha contornos ibéricos no que diz respeito à visão de mundo que a engloba; enquanto o que foi teorizado anteriormente era definido, como veremos no próximo capítulo, por um certo naturalismo, que pretendia ser aristotélico e fiel ao modelo literário clássico, na Espanha vemos Calderón afirmar que “o Logos divino não é apenas pintor, mas também arquiteto, músico e poeta.” O que acontece a partir dessas discussões é uma verdadeira disputa – muitas vezes no sentido da complementaridade – entre artes, ecoada tanto nas diversas transposições pictóricas, agora plenamente museológicas e historicamente verificáveis em suas fontes e propósitos:

*Competition was the order of the day: Juan Bautista Maino painted The Recapture of Bahía using many elements from Lope de Vega's play El Brasil restituído; while Calderón's play El sitio de Bredá must be viewed together with Velásquez's famous painting of the Surrender of Bredá. Cervantes' pastoral novel La Galatea has been studied in conjunction with Raphael's painting The Triumph of Galatea; while Lope's La Santa Liga must be studied together with Titian's Rossa Sultana.*²¹¹

²¹¹ DE ARMAS, F.A. *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. p. 14.

A mais famosa querela literária da época, ocorrida entre Lope de Vega e Góngora, também não poderia estar ausente desse verdadeiro espírito da *ekphrasis*:

The rivalry between Lope de Vega and Luis de Góngora has yet to be studied from the point of view of visual arts. Both artists were keenly interested in ekphrasis. We need only to recall that the Soledad II provides perhaps the most memorable portrait in Góngora's Collection,, and an equestrian painting reminiscent of Titian's Charles V at the Battle of Muhlberg and Ruben's Equestrian Portrait of the Duke of Lerna; while Lope de Vega had written a lengthy poem, Al cuadro y retrato de su Magestad, which contrasted Titian's equestrian portrait of Charles V with Ruben's rendering of Philip IV. In addition, both poets were interested in the Promethean myth as a way of describing "art as robbery".²¹²

Novamente nos deparamos com outra razão, que não a naturalista para a prática da *ekphrasis*. Se em Calderón temos a *opus mundi* como justificativa teológica, em Lope de Vega e Góngora encontramos uma versão mítica, prometéica, para a possibilidade artística e, conseqüentemente, para a convergência entre as artes. A essa lista de convergência “competitiva”, podemos adicionar Garcilaso de la Vega, cuja *Egloga Tercera* é um famoso exemplo de *ekphrasis* no Siglo d’Oro, tendo sido devidamente estudada por Alan K. G. Paterson, num ensaio dedicado especificamente ao poema²¹³; Bartolomé de Argensola, que, por exemplo, se pergunta, em um poema sobre os nús mitológicos de Ticiano, o porquê dos véus cobrindo a beleza feminina; Sórora Juana Inés de la Cruz, que em outro clássico da *ekphrasis* do período, o soneto *A su retrato*²¹⁴, em que resume magnificamente, por meio de uma descrição nocional, a *vanitas* que procede de sua própria imagem contemplada; encontramos, também, um grupo formado por Juan de Piña, Francisco López de Zárate, Baltasar del Alcázar, Juan de Arguijo, Francisco de Rioja, liderados pelo pintor e teórico da arte Francisco Pacheco²¹⁵. Considerando que essa talvez seja a época mais bem estudada da *ekphrasis*, limitamo-nos a apontar acima algumas direções que a *ekphrasis* e a relação

²¹² Ibid. p. 14,15.

²¹³ Também encontramos em *Love Poetry in the Spanish Golden Age: Eros, Eris and Empire*, de, Isabel Torres, uma análise muito esclarecedora sobre a *ekphrasis* de Garcilaso, especificamente no capítulo intitulado *Garcilaso: transfiguration and transvaluation*.

²¹⁴ "Este, que ves, engaño colorido,/que del arte ostentando los primores,/con falsos silogismos de colores/es cauteloso engaño del sentido:/éste, en quien la lisonja ha pretendido/excusar de los años los horrores,/y venciendo del tiempo los rigores,/triunfar de la vejez y del olvido,/es un vano artificio del cuidado,/es una flor al viento delicada,/es un resguardo inútil para el hado:/es una necia diligencia errada,/es un afán caduco y, bien mirado,/es cadáver, es polvo, es sombra, es nada."

²¹⁵ Ibid., p. 15.

entre poesia e pintura - e nesse caso, específico a ordem várias vezes se inverte, sendo a pintura o fator de originalidade - toma, a partir de sua apropriação por grandes nomes das letras hispânicas. Passemos agora, portanto, ao *The Rape of Lucrece*.

A *ekphrasis* de *The Rape of Lucrece* talvez seja a mais importante da poesia inglesa; o motivo disso, além do gênio do autor, é a união entre a centralidade descritiva da queda de Tróia e o poema longo, e também a resposta dada por Lucrecia àquilo que presencia na pintura. Diversas outras ocorrências da *ekphrasis* e também do *ut pictura poesis* estão presentes em Shakespeare, como o caso da *ekphrasis* da estátua de Hermione em *The Winter's Tale* ou do diálogo entre o poeta e o pintor em *Timon of Athens*, que exemplificaremos brevemente no próximo capítulo, por exemplo, mas sem dúvida *The Rape of Lucrece* é aquele que merece nossa atenção específica. A interação entre objeto e recepção, como já demonstramos, foi desenvolvida a ponto de tornar-se tão complexa quanto os exemplos de Ovídio ou Dante; em Shakespeare, o destino dessa camada receptiva aliou-se à própria recepção do autor perante os clássicos – agora plenamente consciente e, podemos dizer, seletiva – e, ainda, à possibilidade entrevista em mais de uma de suas *ekphraseis*, de ser a descrição poética, quando remetida à relação entre poesia e pintura, uma metáfora da arte dramática; ambos os pólos artísticos necessários para o efeito estético da *ekphrasis* estão presentes no palco a que Shakespeare dirige suas linhas, mas quando considerados em separado não fornecem o exemplo dramático característico que surge quando se complementam.

Em, *The Rape of Lucrece*, o que primeiro nos chama a atenção é o destaque concedido à *ekphrasis* dentro da estrutura do poema. Isso ocorre, mais claramente, a partir da própria dimensão da descrição de 167 linhas – praticamente um décimo do poema –, mas também, e agora de um modo mais sutil, a partir da exata demarcação do espaço descritivo. Ao iniciar a *ekphrasis* com “*At last she calls to mind where hangs a piece / Of skilful painting, made for Priam's Troy:*” – notemos o caráter de menção ou citação de tudo que segue essa indicação –, e terminá-la com os versos “*Such signs of truth in his plain face she spied, / That she concludes the picture was belied.*”, o poeta inglês determina precisamente em seu poema aquilo que deve ser lido e recebido como *ekphrasis*, sendo a chave dessa recepção o fato de que aquilo

que está demarcado é, na verdade a resposta emocional de Lucrecia à cena. Em segundo lugar, o que decide definitivamente o seu caráter descritivo é a marca técnica da *ekphrasis*, como bem salienta Richard Meek em *Narrating the Visual in Shakespeare*:

*The Rape of Lucrece includes what is perhaps the most explicit and unequivocal example of a Shakespearean ekphrasis, when Lucrece comes across a pictorial representation of the fall of Troy. This ekphrasis serves as an opportunity for Shakespeare to explore further the paragone between poetry and painting. For while Lucrece contains fewer direct appeals to the reader's eye than its predecessor, Venus and Adonis, it offers an even more searching reflection on both the visibility of literary language and the problems and limitations of interpreting the visual. Lucrece explores the idea that what we 'see' - in both life and art - is a process of interpretation not unlike the act of reading.*²¹⁶

Não é simplesmente um processo semiótico baseado na visualidade que Shakespeare nos convida a perceber esteticamente, mas a característica única derivada da relação entre poesia e pintura como possibilidade de recepção artística. É fundamental perceber com atenção a sutileza contida na observação de que *Venus and Adonis* é um poema “mais visual” que *The Rape of Lucrece*; o que nos leva a perguntar-nos, por que então é no poema “menos visual” que a visualidade ganha tanta importância? A causa fundamental disso é a superioridade estética da *ekphrasis* quando comparada ao mero apelo visual; a unidade que ela garante a partir da sua correlação artística, imprime – mesmo quando quantitativamente menor – um grau de visualidade qualitativamente maior ao poema. Nela temos a concisão retórica aliada à consciência *ekphrastica* – no caso de Shakespeare indicada pela delimitação estrita da descrição no poema –, duas características que, além de justificarem a atuação direta da *ekphrasis* no poema, nos ajudam, a partir da comparação, a superar o paradoxo entre a descrição retórica e o mero apelo visual de um poema.

Heffernan considera que a preocupação de Shakespeare ao evocar o *ut pictura poesis* como um complemento à dor de Lucrecia é, na verdade, um tributo extraordinário à eloquência daquilo que é tradicionalmente considerada como uma

²¹⁶MEEK, R. *Narrating the Visual in Shakespeare*. p. 56.

arte muda²¹⁷; algo claramente perceptível quando consideramos a *ekphrasis* da queda de Tróia como uma continuação da canção de lamento cantada por Lucrecia, relação explicitada nos seguintes versos:

*Besides, the life and feeling of her passion
She hoards, to spend when he is by to hear her:
When sighs and groans and tears may grace the fashion
Of her disgrace, the better so to clear her
From that suspicion which the world might bear her.
To shun this blot, she would not blot the letter
With words, till action might become them better.*

*To see sad sights moves more than hear them told;
For then eye interprets to the ear
The heavy motion that it doth behold,
When every part a part of woe doth bear.
'Tis but a part of sorrow that we hear:
Deep sounds make lesser noise than shallow fords,
And sorrow ebbs, being blown with wind of words.*

Nada mais explícito do que o exemplo acima par atestar – reforçando a já mencionada exclusividade estrutural da descrição – o *ut pictura poesis* em três planos essenciais: o da *ekphrasis* como relação, o do autor e de sua época perante a comparação, e o da vinculação a uma tradição descritiva. Quanto a essa vinculação, ou melhor dizendo, ao modo específico de vinculação dentro da *ekphrasis* – e não apenas uma referência histórica –, pensamos ser mais digna de atenção do que a análise da descrição em conjunto com a narrativa, algo que já realizamos em diversos casos anteriores.

Na *ekphrasis* de *The Rape of Lucrece* percebemos dois centros de gravidade que se complementam no momento em que coincidem com a atitude reconstrutiva exigida do leitor. O primeiro centro é a disjunção pictórica que, supostamente, poderia ser um sinal psicológico de uma confusão interior da personagem; todavia, deixando essa possibilidade interpretativa de lado, e considerando diretamente o que é descrito, percebemos que Shakespeare, ao contrário de seus antecessores, se recusa a compor uma narrativa coerente – ou ao menos uma visão simbólica como em Homero – a partir da coesão imagética da descrição. Tal coesão inexistente, por mais

²¹⁷ HEFFERNAN, J.A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. p. 76.

que as cenas se relacionem entre si porque partem da história da queda de Tróia, elas não se propõem a narrar essa história, muito menos propõem alguma conexão causal ou cronológica que não seja aquela dada à pintura pelo próprio espectador. Daí a hipótese de a recepção ser pautada por um reflexo psicológico, como no caso claro da seguinte estrofe:

*A thousand lamentable objects there,
In scorn of nature, art gave lifeless life:
Many a dry drop seem'd a weeping tear,
Shed for the slaughter'd husband by the wife:
The red blood reek'd, to show the painter's strife;
And dying eyes gleam'd forth their ashy lights,
Like dying coals burnt out in tedious nights.*

Essa espécie de interiorização, mais do que um simples artifício para atestar a situação da recepção por parte do personagem, parece ser, dentro da unidade da *ekphrasis*, uma preparação para aquilo que consideramos ser o segundo centro de gravidade, que é a unificação metafórica da aparente disjunção pictórica, a partir da coincidência psicológica do estupro com a invasão de Tróia. É esse segundo ponto de apoio da *ekphrasis* que complementa o primeiro e fornece, finalmente, a coesão estrutural que não se encontra narrativamente ou cronologicamente. O fragmentário, é, nesse caso, quase que uma necessidade do efeito metafórico que Shakespeare procura gerar, caso contrário o que acabaria por sobressair-se seria a própria descrição, e não sua correlação por parte da espectadora. A queda de Tróia é a sua própria queda, a impossibilidade de resistência é a sua própria impossibilidade, a invasão da cidade é a própria invasão que sofrera, e que agora visualiza a partir de um olhar que também lamenta:

*To this well-painted piece is Lucrece come,
To find a face where all distress is stell'd.
Many she sees where cares have carved some,
But none where all distress and dolour dwell'd,
Till she despairing Hecuba beheld,
Staring on Priam's wounds with her old eyes,
Which bleeding under Pyrrhus' proud foot lies.*

In her the painter had anatomized

*Time's ruin, beauty's wreck, and grim care's reign:
Her cheeks with chaps and wrinkles were disguised;
Of what she was no semblance did remain:
Her blue blood changed to black in every vein,
Wanting the spring that those shrunk pipes had fed,
Show'd life imprison'd in a body dead.*

*On this sad shadow Lucrece spends her eyes,
And shapes her sorrow to the beldam's woes,
Who nothing wants to answer her but cries,
And bitter words to ban her cruel foes:
The painter was no god to lend her those;
And therefore Lucrece swears he did her wrong,
To give her so much grief and not a tongue.*

*'Poor instrument,' quoth she, 'without a sound,
I'll tune thy woes with my lamenting tongue;
And drop sweet balm in Priam's painted wound,
And rail on Pyrrhus that hath done him wrong;
And with my tears quench Troy that burns so long;
And with my knife scratch out the angry eyes
Of all the Greeks that are thine enemies.*

O retorno que Lucrecia faz do motivo da pintura para si mesma parece ser também uma exteriorização de seus próprios sentimentos, dando razão ao que mencionamos anteriormente como sendo quase que uma necessidade pictórica essa transformação de um mero lamento vocal em visualidade. A “minha Tróia” que ela menciona em certo momento corresponde exatamente ao seu corpo violado, e Tarquínio corresponde a seu violador. São correlatos como esses que fazem com que a mera projeção de um lamento em uma pintura se torne verdadeiramente interação metafórica, interpretação ativa de uma série de cenas que acabam por revelar que a possibilidade de vingança exigida mentalmente por Lucrecia é tão irreal quanto as imagens pintadas que a impelem a tal sentimento. São essas sutilezas dramáticas, a estrutura não familiar com a tradição, e, principalmente, a recepção plástica como interiorização, que fazem da *ekphrasis* shakespeariana um último elo de uma cadeia de mutações que se inicia com Virgílio e Ovídio – não é à toa a influência mitológica deste último no poema do bardo inglês. Tal qual os lados de um mesmo prisma, procuramos demonstrar nesta parte de nossa investigação variações da *ekphrasis* que acabam por nos revelar, passo a passo, o início de um momento histórico, em que

aquilo que até agora era resposta literária de uma audiência também literária, se transforma em um canal fundamental para a compreensão da recepção artística:

*Properly understood, however, the descriptions of Renaissance art not only give us an indispensable understanding of its meaning and value for some of the period's most important patrons and finest critics, these descriptions also help us to reconstruct, at least from a literary perspective, how they responded to works of art in general.*²¹⁸

A *ekphrasis* que permeia o final da Idade Média e adentra o Renascimento, marca seu encontro com uma recepção artística que podemos categorizar como moderna – veremos isso claramente quando tratarmos dos livros de emblemas. Começa a existir, portanto, uma relação “palpável”, material e intrínseca entre poesia e pintura, que mesmo tendo ocorrido em certos momentos pontuais do passado, perdeu-se arqueologicamente para nós. No Renascimento, temos, pela primeira vez na história, a oportunidade de presenciar essa relação como algo vivo, plenamente discernível em suas nuances teóricas e em suas continuidades e descontinuidades. A *ekphrasis* nos mostra como essa relação aparece de diversas formas e interage com a recepção artística, já o *topos ut pictura poesis*, que a partir de agora investigaremos, atesta-nos uma centralidade comparativa até então inédita, estando ele, sem dúvida em primeiro plano de importância e unidade quando comparado com as manifestações da *ekphrasis* encontradas no período.

²¹⁸ LAND, N.E. *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*. p. xvii.

5.

Ascensão e queda do *topos* renascentista

Enter Poet, Painter, Jeweller, Merchant, and others, at several doors.

William Shakespeare, *Timon of Athens*, Ato I, Cena I

Realizar artisticamente o ideal da pintura renascentista esbarrou desde início na ausência de um aval clássico para sua existência como arte liberal. Uma reorganização direta do *status* social como propôs Simônides em tempos antigos era impensável em face do artífice anônimo medieval e a obscuridade de sua identidade individual. Além disso, ao lado da necessidade do eu, a pintura demandava certa justificativa natural, que correspondesse ao humanismo proposto ou projetado nos clássicos. A própria ausência de uma fonte direta que trouxesse essa garantia atesta essa impossibilidade – “*there was no Vitruvius of ancient painting*” diz, com precisão cirúrgica, T.J.B. Spencer em seu ensaio sobre Dryden e suas relações com a pintura²¹⁹. Os pintores, como sabemos, trabalhadores manuais estavam extremamente distantes do polímata proposto pelo ideal renascentista. Como solucionar o dilema? Uma das vias encontradas, e reconhecidas tanto em sua época como contemporaneamente como funcionais, baseou-se na capacidade de integrar a recém redescoberta *Poética* de Aristóteles com o símile horaciano do *ut pictura poesis*. Justificava-se dessa maneira, ao mesmo tempo, filosoficamente – com a grandeza requerida para o distanciamento do artífice – o vínculo humano e natural com a realidade, assim como – por meio de uma fonte clássica – emitia-se um atestado de grandeza da pintura. Agora finalmente poder-se-ia tomar a pintura como algo superior à crítica platônica, uma arte que refletia a natureza não como imitação imperfeita da realidade, mas como registro de uma experiência direta, ideal, e, de certo modo, racional; uma arte, enfim, humanista. Todas essas necessidades e particularidades da *forma mentis* renascentista fizeram com que o *ut pictura poesis* se

²¹⁹SPENCER, T.J.B. *The Imperfect Parallel Betwixt Painting and Poetry*.

tornasse um tema central das discussões estéticas a ponto de aparecer em quase todos os tratados de arte ou poesia até quase o início do Iluminismo, dotando a questão de uma universalidade sem precedentes.

Ao que parece, Aristóteles teve a sua *Poética* esquecida no Ocidente por mais de um milênio, não sendo uma unanimidade nme mesmo na Antiguidade. “*We all know that the Poetics of Aristotle – that small treatise Περὶ ποιητικῆς – was very little, if all, read and studied in Classical Antiquity*”²²⁰, observa E.N. Tigerstedt, em seu ensaio *Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West*. Há algo, nessa constatação que entra em direto conflito com a importância que a *Poética* exerce hoje em dia e, certamente, também uma indicação do impacto de sua descoberta renascentista. A prioridade textual existente na Idade Média, não no sentido da rivalidade que vamos observar a partir de agora, mas no de sublinhar as especificidades de cada meio expressivo dá o tom do *ut pictura poesis* existente nessa época. Isso justifica, entre outras coisas a predominância da *ekphrasis* em sua forma ainda nocional; explica também a inexistência de um *topos* propriamente dito, o que existe, como vimos, são manifestações esparsas dessa comparação, muitas vezes de cunho puramente teológico e completamente distantes das preocupações estéticas e artísticas que serão as marcas definitivas da discussão futura. Talvez pudéssemos falar de um estágio seminal do *topos*, onde a comparação já estava implícita – mas distante tanto da poesia estrita como da *poética* clássica –, onde talvez as bases teóricas que a permitissem estivessem sendo consolidadas, mas as possibilidades de modelá-la de modo humanistas ainda eram remotas, e qualquer especulação mais abstrata que pretendesse relacionar diretamente o *ut pictura poesis* medieval com o *topos* renascentista seria, em grande parte, excessivamente causal.

Historicamente, o *ut pictura poesis* como um *topos* do Renascimento impõe-se de duas maneiras. A primeira aparece sob a forma de identificação consciente, e define-se como a necessidade iminente de abordar a comparação – agora específica entre poesia e pintura, e não genérica ou universalisra como a medieval – em tratados de poética, defesas da poesia, poemas, cartas, ensaios etc. Exemplos insignes não

²²⁰TIGERSTEDT, E.N. *Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West*.p. 7.

faltam: as *Poéticas* de Julius Cesar Scaliger, Giovanni Giorgio Trissino²²¹ e Bernardino Daniello²²², *The Defence of Poesy* ou *An Apology for Poetry* de Sir Philip Sidney, a *Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* de Jakob Bodmer, o poema *De arte graphica* de Charles Du Fresnoy, a tradução de *De arte graphica* por John Dryden, com seu importante prefácio intitulado *A parallel of poetry and painting*, e por que não Vasari, que traduziu e publicou a *Arte Poética* de Horácio em sua juventude. Essa necessidade comparativa é também uma necessidade de delimitação, de definição, e assim aparece, por exemplo, no opúsculo *In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori*, fruto de uma apresentação de Benedetto Varchi, em 1546, na Academia Florentina. Em Varchi muito da discussão futura já se mostra resumida:

*Ma e da notare: che il poeta l'imita colle parole, et i pittori co i colori, e quello, che e piu, i poeti imitano il di dentro principalmente, cioe i concetti, e le passioni dell' animo, se bene molte uolte discriuono ancora, e quasi dipingono colle parole i corpi, e tutte le fattezze di tutte le cose cosi animate, come inanimate; et i pittori imitano principal- mente il difuori, cioe i corpi, e le fattezze di tutte le cose.*²²³

Essa definição é essencial, porque para Varchi, Dante era tanto pintor quanto poeta – algo que será repetido pouco mais de dez anos depois por Lodovico Dolce, em seu importantíssimo *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino*, publicado em Veneza, no ano de 1557. Através desses exemplos já se pode ter uma idéia de como o *topos* renascentista não se resume à frequente ocorrência da comparação, mas abrange de um modo completamente inédito na história uma problemática que vai do estabelecimento do estatuto ontológico das artes até a tentativa de atestar superioridade de cada uma delas, da definição da referência clássica até à obrigação

²²¹ “Dico adunque che la poesia (come prima disse Aristotele) e una imitazione de le azioni de l'homo; e facendosi questa cotale imitazione con parole, rime, et harmonica, si come la imitazione del dipintore si fa con disegno e con colori.” HOWARD, W.G. *Ut pictura poesis*. p. 51

²²² “Per tantodico, non senza grandissima ragione, essere stata essa poetica da gli antichi et sapien- tissimi huomini alla pittura assomigliata; et detto essa pittura altro non esser che un tacito et muto poemar Et allo 'ncontro pittura parlante la poesia. Percioche come l'imitatione del dipintore si fa con stili, con pennelli, et con diuersita di colori (co' quali esso poi la natura, gli atti, et la sembianza o d'huomo, o d'altro animale imitando; ci rende la imagine di quello al uiuo somigliante) cosi quella del poeta si fa con la lingua, et con lapenna, con numeri, et harmonie.” *Ibid.*, p. 52

²²³ *Ibid.*, p. 54.

retórica e estilística de utilização da comparação. Enfim, essas variações tipicamente renascentistas tomarão forma definitiva nos inúmeros tratados sobre a arte poética²²⁴. Podemos demarcar como um sinal do início da emergência do *topos*, o fato de que mesmo em Leon Battista Alberti já existe a clara relação entre a teoria da pintura e a oratória romana, como demonstra John R. Spencer em *Ut rhetorica pictura*. As metas da pintura estabelecidas pelo florentino são idênticas às da retórica e análogas ao ideal horaciano, ou seja deleitar, impressionar e convencer: “*In order to attain this exalted goal both the orator and the painter must first attract and hold the attention of their audience (delectare), they must arouse a simple but basic emotion (movere), and finally under the cover of the pleasure and the emotion they must instruct or educate (docere) their audience*”²²⁵. Não menos importante são o significado pedagógico da prática artística e a rigidez doutrinal necessária para

²²⁴ “The most important sixteenth-century treatises on poetry were the following: Vida, *De arte poetica*, Rome, 1527 (in verse); Daniello, *La poetica*, Venice, 1536; Robor-telli, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florence, 1548; Fracastoro, *Naugerius sive de poetica dialogus*, Venice, 1555; Minturno, *De poeta*, Venice, 1559, and *L'arte poetica*, Venice, 564; J. C. Scaliger, *Poetices*, Geneva, 1561; Castelvetro, *La poetica d'Aristotele, vulgarizzata et sposta*, Vienna, 1570; Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, Venice, 1587. All of the comparisons between painting and poetry in Aristotle and Horace were also available to the critics of painting in these influential treatises where they recur many times.” LEE, R.W. *Ut Pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*. p. 205. nota 41.; “There was on one hand the set of commonplaces drawn from a scattering of ancient authorities and loci classici: the passages on imitation, plot, and the relationship between poetry and history in Aristotle’s *Poetics*; Horace’s *Ars poetica*, source for both the *ut picturatrope* and the related doctrine *dulce et utile* (333C) demanding the combining of ‘instruction’ with ‘delight’; Lucian’s characterization of Homer as a ‘great painter’ at *Eikones*; Cicero’s *De inventione*, *Orator ad Brutum*, and *De oratore*, and Quintilian’s *Institutio oratoria*, grounding the verbal emulation of visual art in rhetoric; and a handful of tirelessly recycled exempla gathered in Pliny’s *Historia naturalis* or Plutarch’s *Moralia* and *Life of Alexander* from the legends surrounding the ancient Greek painters, especially Zeuxis and Apelles. These classical sources were then supplemented by modern authorities drawn from the extensive if still remarkably homogeneous body of contemporary theoretical writings devoted to the topic, the most cited representatives being: Leon Battista Alberti’s *De pictura* (1435), the first systematic Western treatise on the theory and practice of visual art; Julius Caesar Scaliger’s *Poetices libri septem* (1561) and Lodovico Castelvetro’s *Poetica d’Aristotele* (1570), establishing Aristotle as the central reference for all subsequent discussion of aesthetic representation; Lodovico Dolce’s *Aretino* (1577); Giovanni Paolo Lomazzo’s *Trattato* (1584); Torquato Tasso’s *Discorsi dell’arte poetica* (1587); Sir Philip Sidney’s *An apology for poetry* (1595); Charles Alphonse Dufresnoy’s *De arte graphica* (1667); André Félibien’s *Entretiens* (1666–85) and *Conférences de l’Académie royale* (1669), containing Charles Le Brun’s famous lecture on Poussin’s Israelites gathering manna in the wilderness; Giovanni Pietro Bellori’s *Vite* (1672), offering alongside critical lives of the canonically foremost modern artists, a sampling of remarks by Poussin, with Leonardo one of the few painters accorded an authoritative voice; John Dryden’s *Parallel between painting and poetry* (1695); Roger de Piles’s *Abrégé de la vie des peintres* (1699) and *Cours de peinture par principes* (1708); and Jean-Baptiste Du Bos’s *Réflexions critiques* (1719).” NISBET, H.B.; RAWSON, C. *The Cambridge History of Literary Criticism: The Renaissance*. Vol. 3. p. 169

²²⁵ SPENCER, J.R. *Ut Rhetorica Pictura A Study in Quattrocento Theory of Painting*. p. 39.

tal. Spencer ressalta ainda que o *Della pittura* não deve ser considerado exatamente um representante legítimo e *avant la lettre* do *topos* como algo consolidado, mas isso não o impede de ser um antecessor importante em questões que futuramente seriam centrais para o mesmo e, ao mesmo tempo, de ser considerado um marco histórico.

Cícero e Quintiliano, duas das bases de Alberti são fundamentais para o desenvolvimento do modo renascentista da comparação; do mesmo modo, algumas premissas básicas da oratória serão também posteriormente desenvolvidas. Mas a diferença fundamental, que distancia Alberti do *topos* que há de ser desenvolvido é a atenção de sua época – uma época em que uma teoria estética plenamente artística ainda estava aguardando ser devidamente desenvolvida – às bases retóricas da arte. É curioso que uma disciplina aparentemente alheia às "belas artes" fosse basilar para a compreensão de algo essencialmente artístico. A popularidade do *ut pictura poesis* viria apenas com a publicação da *Poética* de Aristóteles, em sua tradução italiana, o que ocorreu em 1549 – e aqui podemos ter mais uma idéia do *gap* de sua recepção, quando comparado, por exemplo, à aceitação da *Metafísica* na grade curricular da Universidade de Paris, em 1255. Isso, no entanto não nos tira certa sensação de espanto quando pouco menos de um século antes, em 1492, Aeneas Sylvius Piccolomini atesta que a pintura e a oratória amam-se mutuamente, "*amant enim se artes he (eloquentia et pictura) ad invicem*"²²⁶, que florescem do mesmo modo e que quando decaem, também decaem do mesmo modo, "*postquam cecidit facundia iacuit et pictura. cum illa revixit, hec quoque caput extullit.*"²²⁷. Por mais que essas coincidências sejam eloquentes, o que distancia historicamente Alberti é uma espécie de genealogia que liga a oratória de Cícero e Demóstenes a Petrarca e, posteriormente aos tratadistas renascentistas. A linha sucessória do *ut pictura poesis*, como veremos é substancialmente diferente em seus nomes, assim como o é na tradição que evoca – seja ela historicamente justificável ou não.

A segunda maneira a partir da qual o *ut pictura poesis* se impõe no Renascimento ocorre sob forma tratadística, e diz respeito especificamente a obra escritas entre a metade do século XVI e o final do século XVII, sendo refletida

²²⁶ Ibid., p. 27

²²⁷ Ibid. 27

diretamente no Renascimento Italiano e na sua relação com a pintura. Em um período de pouco mais de um século, as referências explícitas à comparação entre pintura e poesia se multiplicam de maneira jamais vista. Quase todos os tratados sobre arte e literatura escritos nesse período trazem alguma referência consciente – mas muitas vezes não literal, ou seja mencionando diretamente Horácio – ao *ut pictura poesis*. É nesse momento que a fórmula deixa de pertencer ao poeta romano para transformar-se em *topos*:

*The saying attributed by Plutarch to Simonides that painting is mute poetry, poetry a speaking picture, was quoted frequently and with enthusiasm; and Horace's famous simile ut pictura poesis as is painting so is poetry which the writers on art expected one to read "as is poetry so is painting," was invoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved.*²²⁸

Horácio aparece como a sombra de um problema que se desvia completamente de suas fontes, ganhando vida própria, mesmo quando aparentemente fiel ao ideal clássico. Tal vertente, completamente diferente da apresentação quase que puramente literária encontrada até agora, expande-se para a prática artística, dando fruto a obras basilares para a compreensão das comparações entre poesia e pintura em artistas de primeiro plano como Michelangelo, Rafael, Boticelli, Ticiano, Brueghel. A independência que a fórmula ganha ao tornar-se *topos*, traz consigo, além dessa dissociação do original o *statusquaestionis* do problema, fornecido pelo conhecimento dos clássicos. Ressurge, portanto, nessa mesma época, o conceito clássico de artes irmãs ou artes gêmeas, que está tanto em Plutarco, quando evoca Simônides, como no próprio Aristóteles, quando diz, no livro II da *Poética*:

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.²²⁹

²²⁸ LEE, R.W. *Ut Pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*. p. 1.

²²⁹ ARISTÓTELES; LONGINO; HORÁCIO. *A Poética Clássica*. p. 20.

Do domínio dessas matérias surge a possibilidade das discussões estabelecidas no Renascimento. O tom dessas abordagens vai desde a menção discreta de Philip Sidney, quando evoca de passagem – mas de modo recorrente²³⁰ – a pintura em sua defesa da poesia, não se preocupando em opor-se diretamente aos argumentos platônicos, mas utilizando de maneira mais suave as qualidades da pintura em favor da poesia. Notabiliza-se a sua capacidade de converter automaticamente para a poesia uma observação originalmente direcionada à pintura. O *wit* tipicamente elizabetano do autor de *The Defence of Poesy* permite uma argumentação astuta, mas indireta da arte poética, aparecendo a pintura, nesse contexto, como um auxílio a essa áspera sutileza. Impossibilitado pelo decoro do cortegione de demonstrar um apego à poesia maior que o do permitido a um nobre, Sidney nos fornece um exemplo único de relação fundamental e implícita, porém, sem ser em nenhum momento superficial, entre poesia e pintura.

O contrário – não por ser vulgar, mas por ser taxativo – encontra-se no *Dialogo della pittura*, de Ludovico Dolce, publicado em 1557 e considerado primeiro grande tratado do Cinquecento. Nele, o prolífico escritor concebe todos os tipos de escrita, ou melhor, qualquer composição instruída (qualunque componimento de'dotti), como modalidades de pintura. A comparação é total e baseada na mesma necessidade de clareza da representação; se a poesia, assim como todas as outras formas de expressão, imita aquilo que se apresenta aos olhos e também ao intelecto, o que nos impede de compará-la, em seus processos fundamentais, à pintura? Eis o

²³⁰ Algumas passagens importantes em que Sir Philip Sidney menciona a pintura são: "*But hereto is replied that the poets give names to men they write of, which argueth a conceit of an actual truth, and so, not being true, proveth a falsehood. And doth the lawyer lie then, when, under the names of John of the Stile, and John of the Nokes, he putteth his case? But that is easily answered: their naming of men is but to make their picture the more lively, and not to build any history. Painting men, they cannot leave men nameless. We see we cannot play at chess but that we must give names to our chess-men; and yet, me thinks, he were a very partial champion of truth that would say we lied for giving a piece of wood the reverend title of a bishop.*"; "*Betwixt whom and these second is such a kind of difference as betwixt the meaner sort of painters, who counterfeit only such faces as are set before them, and the more excellent, who having no law but wit, bestow that in colors upon you which is fittest for the eye to see,—as the constant though lamenting look of Lucretia, when she punished in herself another's fault; wherein he painteth not Lucretia, whom he never saw, but painteth the outward beauty of such a virtue.*"; "*A perfect picture, I say; for he yieldeth to the powers of the mind an image of that whereof the philosopher bestoweth but a wordish description, which doth neither strike, pierce, nor possess the sight of the soul so much as that other doth.*"; "*For, indeed, if the question were whether it were better to have a particular act truly or falsely set down, there is no doubt which is to be chosen, no more than whether you had rather have Vespasian's picture right as he was, or, at the painter's pleasure, nothing resembling.*"

raciocínio de Dolce, que afirma literalmente: "*il Poeta col mezzo delle parole va imitando non solo cio che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta ll'intelletto.*"²³¹ Ora, o que, de início, pode parecer uma ingenuidade de Dolce, é, na verdade, conscientemente baseado numa interpretação clássica com sólidos fundamentos na interpretação clássica do funcionamento da *ekphrasis*. Por trás de suas afirmações categóricas se esconde a referência de Plutarco à *energaeia* de Tucídides, bem como as observações de Luciano em sua *Eikones*, no qual considera Homero o maior dos pintores – idéia compartilhada também por alguns antigos. A linha já estava estendida unindo os dois pólos expressivos, Dolce apenas a afirma e expande, amplamente amparado pela possibilidade de extensão do próprio conceito de *ekphrasis* – que, em sua teorização retórica, como vimos, está muito longe de limitar-se à poesia.

5.1.

Ut pictura poesis ou ut poesis pictura?

Digna de nota é a qualidade imagética da pintura Renascentista como *leitmotiv* dessa comparação. Não vem ao caso a discussão – muito distante da complexidade do problema – que leva em conta o problema da prioridade artística. Seriam as pinturas frutos dos tratados ou os tratados frutos das pinturas? A influência mútua é inquestionável, assim como a organicidade da relação entre imagem e texto surgida no Renascimento. O *liber mundi* medieval dá lugar ao livro pictórico, justamente amparado pela garantia humana da pintura; se na mentalidade medieval aquilo que de divino toca o humano devia ser lido no mundo da realidade, para o renascentista a pintura detém realidade suficiente para que exija tratamento semelhante. A pintura com palavras lida naturalmente com a pintura como palavra, e as justificativas para essa facilidade inexistente em outras épocas – ao menos nessa profundidade – são diversas. Consciente ou inconscientemente, é fato que em todo o

²³¹ LEE. R.W. *Ut Pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*. p. 1, nota 5.

percurso interpretativo existe uma distorção do padrão interpretativo que consideramos contemporaneamente como verdadeiro. A interpretação da comparação antiga não é filológica nem histórica, mas pragmática. Essa realidade aparece claramente no *Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci, quando afirma a superioridade inequívoca da pintura sobre a poesia. Se interpretarmos sua afirmação sob o prisma histórico do problema, veremos que o mesmo movimento de afirmação foi realizado com relação à poesia quando o objetivo era humanizá-la, dessacralizá-la, e Simônides surge novamente como um vulto inescapável.

Também o advento do desenvolvimento da perspectiva teve um papel decisivo na questão renascentista do *ut pictura poesis*. Durante boa parte do século XVI a preocupação foi de ordem técnica muito mais que estética. A ciência da representação realista da realidade, seus experimentos e teorias precediam em importância a pesquisa sobre o conteúdo e seu desenvolvimento. Todavia, na segunda metade do século surge um interesse mais pragmático pelo problema estético, seja ele pedagógico ou prático:

*(...) theorists like Lomazzo and Armenini were no longer concerned, as Leonardo had been, with recording new technical or scientific knowledge based on actual experiment in painting. Instead they were interested in organizing and codifying knowledge already at hand for the benefit of young painters who all the more, it was believed, because they lived in a degenerate age, needed categorical instruction based on the great invention and practice of the past; for the critics of painting no less than the nostalgic poets of the time looked backward wistfully to the golden age of ancient art, and with excellent reasons of their own to the recent triumphs of the Renaissance.*²³²

Preocupava-se não mais com a definição técnica da pintura, mas com definição da própria pintura como arte, algo que naturalmente, para ocorrer, depende de sua situação perante as outras artes. Há claramente uma mudança em direção à iconografia, à justificativa das fontes, à literatura como selo de autenticidade, a história como garantia de fidelidade e, em meio a todas essas referências, a poesia surge como comparação inevitável. Agora o problema se colocava como ausência de definição; faltava um a *Poética* da pintura, um tratado autenticamente clássico que definisse essa arte e a justificasse – sendo a antiguidade mesma a melhor das

²³²Ibid., p. 200.

justificativas. Imaginemos a indefinição em que se situavam os pintores – a ponto de terem que utilizar as *ekphraseis* de Filóstrato como fonte fidedigna –; imaginemos também como a própria poesia naturalmente poderia se valer das definições e heranças incontavelmente mais profícuas que as da pintura, e então vislumbremos uma atmosfera propícia para a comparação. Para compreendermos a dimensão e a importância que ganharam as comparações clássicas – nenhuma delas tão fundamental em seu próprio tempo –, devemos, antes de mais nada, situar a autoridade, mesmo que de uma simples passagem, nesse contexto de vazio teórico. O que para nós, contemporâneos parece uma arbitrariedade filológica e histórica, para os humanistas foi uma saída engenhosa para alçar a pintura ao status de arte liberal respeitada e considerada por alguns inclusive superior à poesia.

Consequência natural desse intercâmbio é o surgimento de questionamentos sobre os limites das artes. Afinal, ao tomar-se emprestado teorias dogmas poéticos deve-se perguntar até que ponto podem ser convertidos a uma arte estranha:

*The theory of painting that resulted could not fail under such conditions to show much that was pedantic and absurd if it was not absolutely false, for in imposing on painting what was merely a reconditioned theory of poetry, the enthusiastic critics did not stop to ask whether an art with a different medium could reasonably submit to a borrowed aesthetic.*²³³

Nasce aí, portanto, além do desenvolvimento de um *topos*, a linha crítica que irá discutir essencialmente os limites da pintura e da poesia; linha essa que atinge seu ápice no *Laocoonte* de Lessing, de que trataremos alguns capítulos adiante. Em termos gerais, essa equiparação é um artifício de justificação mimética. Encontravam-se ausentes tanto as bases para uma reconstrução prática da pintura antiga como os fundamentos de sua realização imitativa – algo que na poesia, para além dos vestígios acessíveis de comparações exatas, era facilmente encontrável.

No que concerne à imitação, deve-se atentar para o caráter da “*seconda natura*”, de que fala Leonardo da Vinci em seu tratado²³⁴. A diligente imitação das

²³³Ibid., p. 201.

²³⁴"Leonardo da Vinci's Libro di Pittura treats painting as a science that he has studied experimentally; and reference to authorities, or even to other examples than those furnished by nature, are rare in it. The second and third of its three parts deal with very technical matters;

melhores partes de um objeto traria consigo um modelo ideal²³⁵. Vislumbra-se aí, sem dúvida, o alvo da admoestação platônica, bem como algo de seu possível exagero ao sublinhar o poder da realidade pictórica. A imitação representa um papel central na teoria da pintura humanista desenvolvida nos séculos que aqui analisamos e, por conseguinte, na comparação renascentista decorrente do *toposut pictura poesis*. Na verdade, do mesmo modo que Platão utiliza a comparação para atacar as duas artes por sua essência mimética, no Renascimento a utilizam para justificar a necessidade imitativa – a aparição do *topos* nesse contexto é quase sempre inevitável. Precisamente nesse contexto teórico, a teoria renascentista da comparação é construída a partir da interpretação aristotélica da mimese como imitação da natureza; todavia, uma imitação de caráter universal, destituída das particularidades que reduziriam o objeto à especificidade redutora a que se refere o Estagirita na parte IX da *Poética*: “Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdade gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens.²³⁶” A rigor, a interpretação renascentista vai um passo além da observação de Aristóteles. Enquanto o filósofo ressaltava com isso o caráter universalista e fabular, os humanistas interpretavam essa superioridade da poesia como um passo em direção ao universalismo ideal. O realismo aristotélico do “possível e crível” dá lugar à capacidade de idealizar quase platônica, que subentende uma superação da imitação como cópia exata como defendia, teoria ainda relevante até a metade do século XVI e que aparece, por exemplo, no famoso tratado *Della Pittura*(1436) de Leon Battista Alberti(1404-1472). Ludovico Dolce afirma literalmente “*Deve adunque il Pittore procacciar non solo d'imitar, ma di superar la*

the first is mostly taken up with a general definition of painting. In this part we find what is probably the earliest "parallel" between painting and poetry,

as it is certainly the most remarkable." HOWARD, W.G. *Ut pictura poesis*. p. 43

²³⁵ “*The number of these propositions particularly those derived more or less immediately from Aristotle, and immediately from Horace was considerable, and there is no theoretical document of the Renaissance in which we do not find the notions of imitation, representation of nature, and expression of an ideal; or the habit of treating poetry and painting as sister arts.*” Ibid. p. 44,45

²³⁶ ARISTÓTELES; LONGINO; HORÁCIO. *A Poética Clássica*. p. 28.

natura.”²³⁷, e continua “*Questo e in dimostrare col mezzo dell'arte in un corpo solo tutta quella perfettion di bellezza, che la natura non suol dimostrare a pena in mille. Perche non si trova un corpo humano cosi perfetamente bello, che non gli manchi alcuna parte.*”²³⁸ Entende-se, portanto, que a proposta teórica – e prática – reiterada diversas vezes durante o Renascimento não é a da simples superação da imitação como cópia, mas da superação da própria natureza como objeto imperfeito. Mas não compreendamos a afirmação de Dolce como uma ruptura definitiva; seu tratado seminal ainda pertence ao realismo renascentista que, em último caso deve sua existência às interpretações anteriores da mimese, e, quando defende a superioridade do modelo ideal, o faz apenas com relação à figura humana, uma vez que nos outros casos a natureza sempre sai vencedora. Ele mesmo, em sua vertente pessoal do *ut pictura poesis*, considera Aretino o modelo ideal modelo descritivo para os pintores que procurassem a perfeição natural. Para Dolce, Aretino é tão pintor quanto Dante para Varchi. Esse exemplo talvez baste para definir as peculiaridades que a comparação entre pintura e poesia impunham a uma possibilidade de idealização total e puramente natural. Ruptura teórica definitiva – que não mais pertence ao Renascimento – teremos apenas com Giovanni Pietro Bellori (o Vasari do século XVI), que leva ao extremo o papel estético da idealização e propõe a total superação do natural pelo ideal. O importante da discussão que se inicia com Dolce é definir algumas questões básicas que permearão todo o problema *do ut pictura poesis* renascentista, como a que normas artísticas ambas as artes devem obedecer, a tensão entre o ideal e o natural, os modelos antigos e suas limitações etc.

Considerando os quase dois séculos de vigência das teorias formuladas por Dolce, precisamos analisar mais em profundidade a *praxis* destinada ao modelo ideal. A teoria para retratar a vida não como ela é, mas como deve ser, nas palavras de Aristóteles, consiste em selecionar as partes ideais de um modelo a fim de organizá-las perfeitamente na composição do modelo ideal. É o método de Zêuxis ao retratar Helena de Tróia. Tal proposta só é necessária – e aqui vemos outro reflexo das teorias clássicas sobre a Idade de Ouro – devido à degeneração da própria época que não

²³⁷ LEE, R.W. *Ut Pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*. p. 204, nota 40.

²³⁸ *Ibid.*

permitia mais atuar como Apeles ou Praxíteles, que tinham ao seu dispor modelos reais e ideais – ainda em parte acessíveis principalmente através das esculturas que sobreviveram. Torna-se, portanto, compreensível a autoridade que a famosa passagem da *História Natural* de Plínio detinha na época: “*Furthermore, it had received a kind of blessing from antiquity in Pliny's account of those ancient painters who created so convincing an illusion of life that animals and men, nay artists themselves, mistook their art for reality*”.²³⁹ Nesse processo a poesia entra também como exemplo de superação da natureza. Scaliger, em sua *Poetices*, defende que Virgílio, com sua verve, supera a natureza, o que estabelece o livre trânsito entre as duas artes nessa matéria central; tanto os teóricos da poesia como os teóricos da pintura podem afirmar que ambas as artes possuem além de todas as convergências apontadas pelos clássicos, e além de todas as subentendidas no *ut pictura poesis* como *topos*, a suma convergência ontológica do processo imitativo ideal – atingindo, nesse ponto, um limite intransponível. Um limite que, em suma, se baseia na capacidade racional de analisar os acidentes pertencentes à natureza e suplantá-los por variáveis além de suas ocorrências naturais – tendo em conta aqui não apenas o objeto material em si, mas todos os acidentes que marcam definitivamente a própria possibilidade de existência, como tempo, espaço etc. –, quando tomado em toda sua dimensão, acaba por revelar-se um supra-classicismo, em que até os modelos clássicos existentes não são suficientes para atingir o ideal de beleza. O limite estava traçado, porém as vias para atingi-lo estariam bloqueadas pelos modelos materiais existentes se não fosse o *ut pictura poesis* a conciliar dois pólos aparentemente inconciliáveis; afinal, se não haviam sobrevivido pintores do porte de Virgílio e Horácio como poetas, que então Virgílio e Horácio se tornassem, além de poetas, também pintores.

Paralelamente a esse culto exagerado da Antiguidade existe também no Renascimento Italiano – assim como em autores isolados de diferentes procedências – a insistência da *defesa* da arte. Definir até que ponto um tratado é uma defesa cabe à análise de cada caso individual. No entanto existem as defesas *per se*, cujo objetivo, ao contrário de justificar uma arte, afirma sua superioridade. No caso de Sidney, por mais que haja a comparação explícita, essa comparação não justifica a defesa mesma,

²³⁹PLINY THE ELDER. *Natural History*.

não atua como centro da defesa. Existe, porém, um caso notório – mas menos notado –, que não podemos deixar de mencionar, e que se encontra nas anotações de Leonardo da Vinci. A posição de Leonardo é clara, a pintura está acima de toda e qualquer obra humana porque a visão está acima de todos os sentidos:

*As a true painter and a sturdy realist, Lionardo knows no other standard of value than the potential effect of real objects upon the senses; and no sense that can be compared with the sense of sight. The eye is the highest and the most reliable of the organs of sense; it is the window of the soul, through which alone can come to man an accurate conception of creation and his place therein. The painter presents to the eye images exactly similar in appearance to natural objects; painting is the sole art that imitates all visible things; it is universally and immediately intelligible without an interpreter, and arouses the passions of men and animals as if its images were realities. But the painter is not a mere copier of reality: the hands execute what the fancy conceives; there is no limit to the range of the painter's inventions, and his depicted figures have symbolical as well as objective significance.*²⁴⁰

A justificativa se dá a partir ordem natural dos sentidos, ou seja, da primazia da visão como sentido primário que consegue “mais completamente e abundantemente apreciar as infinitas obras da natureza”, seguida da audição que “adquire dignidade ao escutar o que os olhos já viram”. Nessa própria hierarquização, que nos remonta à superioridade da visão atestada por Aristóteles e à sua capacidade de revelar mais distinções que os outros sentidos²⁴¹, estabelece-se também, além da subordinação ontológica, a subordinação causal. Ouve-se o que viu, mas não vê-se o que apenas foi ouvido. Os olhos são as “janelas da alma”, lembra Leonardo, e por isso afirma que historiadores, escritores, poetas e, inclusive, matemáticos, não podem sequer exercer seu ofício sem que os olhos tenham primeiro revelado o conteúdo mesmo do que será então posto no papel. Retorna aqui a fórmula de Simônides, mas agora combatida de modo tão conciso quanto o encontrado no original: “E se chamas a pintura de poesia muda, o pintor pode chamá-la de pintura cega. Agora, qual seria o pior defeito? Ser cego ou mudo?”²⁴² O tom do desafio já revela suas intenções.

²⁴⁰ HOWARD, W.G. *Ut pictura poesis*. p. 48,49.

²⁴¹ “Não somente objetivando a ação, mas mesmo quando não se visa nenhuma ação, preferimos a visa – no geral – a todos os demais sentidos, isto porque, de todos os sentidos, é a visão o que melhor contribui para o nosso conhecimento das coisas e o que revela uma multiplicidade de distinções.” ARISTÓTELES. *Metafísica*. p. 44.

²⁴² RICHTER, J.P. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*.

Como dissemos, não é o caso de justificar teoricamente a pintura ou compará-la com a poesia para elevá-la, mas de afirmar sua superioridade ontológica. A poesia não é tão satisfatória quanto a pintura, e aqui entra a segunda base da argumentação: a mimese.

Ao afirmar que “mesmo sendo a poesia capaz de descrever formas, ações e lugares em palavras, o pintor lida com a semelhança atual das formas, a fim de representá-las”, o pintor italiano coloca novamente um dilema natural, análogo ao do pior defeito, que é resumido na seguinte pergunta: “o que é mais próximo ao homem existente, seu nome ou sua imagem?”²⁴³. Portanto, se a imagem precede, na ordem natural, o nome da coisa, a arte que lida com a imagem supera a arte que lida com o nome. Tal raciocínio coloca Leonardo em um novo problema, o de justificar a pintura ante a escultura, o que faz logo a seguir²⁴⁴ – afinal, são duas artes da imagem. Como não é o caso estender sua defesa da pintura para além do ataque à poesia, convém notar como a própria afirmação da imagem é uma afirmação de sua superioridade intelectual. A supremacia na ordem dos sentidos contém em si o paradoxo da união entre simplicidade e diversidade. Por mais que a visão seja o sentido que mais revela diferenças, também é aquele que unifica de forma mais inteligível aquilo que revela. Surge daí um novo desafio: “E se tu, poeta, contas uma história com tua pena, o pintor com seu pincel pode contá-la mais facilmente, com uma simplicidade mais completa e menos tediosa de ser compreendida.”²⁴⁵ A prova disso, para Leonardo é que se um poeta recita a narrativa de uma batalha ao mesmo tempo em que um pintor expõe a sua tela, invariavelmente seria o pintor que receberia atenção, seja pela beleza intrínseca das cores, seja pela maior capacidade estética do meio. Em outro exemplo, muito mais retórico que o primeiro, ele desafia a representar Cristo e

²⁴³ Tradução nossa, devido à inexistência do texto em língua portuguesa.

²⁴⁴ Citamos aqui uma passagem fundamental dessa justificativa: “*I myself, having exercised myself no less in sculpture than in painting and doing both one and the other in the same degree, it seems to me that I can, without invidiousness, pronounce an opinion as to which of the two is of the greatest merit and difficulty and perfection. In the first place sculpture requires a certain light, that is from above, a picture carries everywhere with it its own light and shade. Thus sculpture owes its importance to light and shade, and the sculptor is aided in this by the nature, of the relief which is inherent in it, while the painter whose art expresses the accidental aspects of nature, places his effects in the spots where nature must necessarily produce them. The sculptor cannot diversify his work by the various natural colours of objects; painting is not defective in any particular.*” RICHTER, J.P. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*.

²⁴⁵ RICHTER, J.P. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. p. 653.

simultaneamente apresentar ao público seu nome escrito, de modo a testar qual dos dois meios receberia maior apreço. Obviamente Leonardo estava ciente do efeito persuasivo de seu argumento. Todavia, o que mais importa é compreender o caráter universal que, em suma, é o princípio da superioridade pictórica. A pintura lida com matéria primária – atentemos aqui para o desvio de Platão –, enquanto a poesia com matéria secundária. Mas até que ponto subsiste ainda, nesse esforço de contradizer Platão, alguma fidelidade à doutrina aristotélica da imitação? Por um lado, não podemos negar que Aristóteles, até certo limite, amparava a noção de imitação direta da natureza. Por outro lado, colocava-a sob uma tutela bem mais branda do que a modificação de sua teoria vigente no século XVI. O Estagirita acreditava na independência imaginativa e interpretativa dos dados colhidos da natureza, e isso nada tem em comum com a seleção e busca do modelo imaculado – o ideal supostamente antigo. No fundo, a tendência “arqueológica” Renascentista tentou ser mais fiel à Antiguidade do que o próprio Aristóteles, buscando uma natureza superior à própria natureza na qual o próprio filósofo jamais baseou sua doutrina.

Se, no caso da imitação, a interpretação da teoria aristotélica – quando vista à luz do *ut pictura poesis* – acaba por se tornar uma deturpação, existe, por outro lado, um ponto em que os teóricos e pintores Renascentistas concordam com o filósofo. Esse caso diz respeito à estrita ligação entre o *ut pictura poesis* e a representação humana – e suas derivações da pintura histórica ou mítica. Rensselaer W. Lee diz:

*For if human beings in action are, as Aristotle said, the theme of painting, it follows that the movements of the body that express the affections and passions of the soul are the spirit and the life of art and the goal to which the whole science of painting tends. Lomazzo further insists that it is precisely here that painting most resembles poetry; for the inspired genius of both arts lies in the knowledge and power to express the passions, and the painter without expression, however perfect a stylist or technician he may be, must be prepared to endure the censure of posterity.*²⁴⁶

Da relação entre o movimento corporal e a emoção humana surge um dos principais vínculos que norteiam o *ut pictura poesis* renascentista. Não seria errado pensar nisso como uma tentativa da pintura de capturar aquilo que é natural na poesia.

²⁴⁶ LEE, R.W. *Ut Pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*. p. 217

A complexidade que, de certo modo, Leonardo condena nas características anti-naturis daquilo que depende das palavras é justamente a barreira que, no caso dessa nova analogia entre o corpo humano e a emoção humana, a pintura precisa superar. Se os renascentistas resumissem o *ut pictura poesis* ao mimetismo ideal baseado numa releitura tendenciosa dos clássicos favorável à pintura, esqueceriam que a figura ideal nada representa quando destituída da expressão humana que as justifica; essa expressão, quando clássica e realmente primorosa, novamente só será encontrável na poesia.

A teoria envolve indiscutivelmente o caráter imitativo da pintura, mas não se resume a ele; isso faz com que possa ser tida como uma teoria própria da expressão. Tanto é assim que antes mesmo do problema relacionar-se com a capacidade de imitação, ele é colocado no plano da capacidade de participação imaginativa do próprio artista; portanto, não é uma questão essencialmente mimética, mas de natureza quase dramática, e que se relaciona com a poesia no sentido de que demanda certas respostas tanto do autor como do público que originalmente são encontráveis apenas na literatura. Alberti, por exemplo, recomenda aos pintores a leitura dos retóricos. Já Leonardo, em seu tratado, compara os movimentos corporais que acompanham os gestos dos oradores às posições das imagens a atividade anímica que com elas se relaciona. Um século anos depois, Gian Paolo Lomazzo ainda retoma a poesia – principalmente Dante e Ariosto – como exemplos fundamentais que serviriam de base para a emotividade pictórica. A decorrência desse pensamento será sentida, posteriormente, na França cartesiana e acadêmica. Boileau definirá as regras da literatura, enquanto Du Fresnoy definirá as regras do *ut pictura poesis*. No final desse percurso teórico, a comparação entre pintura e poesia coincidirá nos elementos universais da regra crítica e da razão humana; elementos tais que fogem ao nosso estudo, mas que merecem ao menos esta menção a fim de esclarecer o percurso nebuloso que vai da *natura* como meio à *connaissance* como fornecedora das instruções irrevogáveis que unidas ao gênio trariam à luz grandes obras de arte.

5.2.

O *De arte graphica*

Sob certo ponto de vista a expansão intelectual das relações entre pintura e poesia ocorre dentro do cartesianismo como uma universalização dos dogmas da composição, distanciando-se do *topos* propriamente dito, por outro lado um dos pilares desse percurso é o *De arte graphica* (1668), de Charles-Alphonse Du Fresnoy, traduzido do latim e comentado por Roger de Piles (1635–1709). Tanto em sua forma original, como em sua tradução realizada por John Dryden e publicada em 1695, *De arte graphica* mostra-se fundamental no processo de expansão do *topos* para fora da Itália e, posterior desmembramento de influências. Estruturalmente, ele acompanha a forma crítico-didática encontrada numa tradição bastante flexível que inclui nomes como Horácio, Boileau e Pope. Não menos importante é o ensaio de Dryden que acompanha sua tradução. Intitulado *Parallel betwixt Painting and Poetry*, seu texto pode ser considerado o marco inicial do *topos* na língua inglesa. A presença desses autores dentro do contexto europeu do *ut pictura poesis* é demarca exatamente uma parte específica e importante no caminho compositivo racional que mencionamos mais acima, e que W.G. Howard também reconhece como sendo central em seu estudo do *Ut Pictura Poesis*:

*Du Fresnoy, de Piles, and Dryden represent nearly the last stage in the development of that form of esthetic legislation which, consisting chiefly in the codification of laws on the basis of ancient authority, began early in the Renaissance, and persisted down to the middle of the eighteenth century, when respect for authority gave way to confidence in the results of the processes of logic.*²⁴⁷

A abrangência do conhecimento que De Piles possuía do *topos* pode ser medida pelo domínio que detinha de obras obscuras, mas importantes para a discussão. De piles cita, em suas notas, títulos como *Trattato dell'arte della pittura, scultura, ed architettura* (1585) de Giovanni Paolo Lomazzo's, *Pictura veterum* (1637) de Franciscus Junius e *Treatise De' veri precetti della pittura* (1587) de

²⁴⁷HOWARD, W.G. *Ut pictura poesis*. p. 43

Giovanni Battista Armenini, que raramente aparecem em outros autores, mesmo quando italianos. Além dessa herança histórica é importante compreender o surgimento e a importância que *De arte graphica* exerce a partir das discussões vigentes nas academias francesas. Alguns dos dilemas enfrentados pelos italianos foram “superados” pelo estabelecimento das regras clássicas. Dessa maneira, a Academie de Peinture fixaria as regras da prática pictórica, assim como a Académie Française fixaria as regras da composição literária, e de modo não menos significativo, a Academie des Sciences fixaria as regras da investigação científica. Resolvendo as questões renascentistas um tanto pragmaticamente, a Academia Francesa acabaria por estabelecer os modelos clássicos na seguinte base: para a representação das formas individuais, a escultura grega; para a composição pictórica, Poussin; e, finalmente, para a imitação da natureza, o *ut pictura poesis* horaciano – interpretado, obviamente, de modo tão peculiar como fora na Itália. Esse esforço, parcialmente frustrado por razões análogas às que frustraram também os renascentistas, não foi em vão, pois a época produziu, ao menos teoricamente, uma vertente importante do *ut pictura poesis*, não mais plenamente preocupada com a arqueologia fictícia admitida até o momento, entretanto a barreira básica para o classicismo pictórico, que é a inexistência material de exemplares originais, permaneceu intransponível²⁴⁸. Apesar disso, a exatidão filológica ainda é discutível inclusive em pontos básicos. Já mencionamos, quando tratamos de Horácio, que as edições dos séculos quinto e sexto pontuavam a fórmula horaciana de modo diferente do original, e que ao invés de “*Ut pictura poesis: erit quae(...)*”, utilizavam “*Ut pictura poesis erit (...)*”, o que transforma o link entre as duas artes em algo fundamental e não ocasional. No início *De Arte Graphica*, parecemos essa tendência, ao aparecer a fórmula no seguinte contexto: ‘*Ut pictura poesis erit; similisque Poesi / sit Pictura...*’, que interpretado um pouco livremente diz que um poema deve ser como uma pintura no plano da similaridade – algo que Dryden traduz como “*As a Picture, so a poem will be.*”. Ou seja, de menção teatral no original

²⁴⁸ Nesse caso é necessário atentar para a observação de T.J.B. Spencer “*But in the prevailing regularizing and classicizing of the arts in the later seventeenth century (predominantly in France), the classicizing of painting was much impeded by one simple fact: Greek and Roman paintings had not survived.*” SPENCER, T.J.B. *Ut Rhetorica Pictura A Study in Quattrocento Theory of Painting*. p. 176

horaciano, a fórmula – por um erro filológico proposital ou não – passa a topos e obrigação. Tais discussões que ocorreram, mais exatamente, a partir da década de 60 do século XVII, ocuparam-se da comparação entre pintura e poesia assim como também de outros paralelos, que se destacam especialmente em André Félibien, Charles Le Brun e F. Noret. Seria esse um primeiro movimento de internacionalização do *ut pictura poesis*, e também a primeira formulação decisiva fora da Itália.

Um ótimo exemplo dessa tendência comparativa francesa são as *Réflexions critiques sur la poésie e sur la peinture*, de 1719, escrita pelo Abbé Du Bos, secretário da Academia Francesa. Nela, cuja espígrafe é exatamente “*Ut pictura poesis*”, ele procura estender a análise das duas artes invocando como interlocutoras, a música, a ópera e o drama. Aparece aí uma espécie de sentimento histórico novo, inexistente no renascimento, pois a intuição de Du Bos mostrava que a poesia antiga não poderia ser descartada de sua forma cultural original - e assim isolada como fizeram os italianos; a poesia desde seu princípio estava unida às diversas manifestações musicais, assim como às dramáticas. Du Bos garante sua interpretação da fórmula horaciana nos seguintes termos: “*Il faut donc que nous croions voir, pour ainsi dire, en écoutant des Vers: Ut pictura poesis dit Horace.*” Outro marco comparativo apareceu em 1746, com *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, do Abbé Charles Batteux, que estabelece, a partir da mimese, o ponto único para onde devem convergir os paralelos entre as artes. Batteux afirma que tendo escrito um capítulo sobre poesia, seria redundante escrever outro sobre pintura, bastando trocar os dois termos para que o que foi dito sobre uma arte valesse automaticamente para a outra. É importantíssimo tomar essa obra como uma das primeiras principais representantes do que viria a ser conhecido como estética comparada; em Batteux o esforço teórico, bem ao modo francês da época, vai além do pedagógico ou prático para adentrar a esfera conceitual e racional, numa categorização estética até agora inédita:

Batteux held that the arts exists in three kinds: the necessary or mechanical arts, that is, the arts of use; the fine arts, or which there are four - poetry, painting, music and dance - whose end is solely to please; and finally the arts combining utility and

*pleasure: eloquence and architecture. The appropriate use for an art is largely determined by subject-matter. Clearly a battle and a sentiment must be imitated by different means. A painting or a poem would do for one, music or dance for the other. All comparisons of the arts in the eighteenth century recognized the peculiar means of each, and the philosophers of the parallel between the arts never confused them - as is sometimes believed.*²⁴⁹

Resultado inevitável dessa tendência comparativa foi a hierarquização temática - algo parecido ocorre, como vamos ver, em Du Fresnoy e seus comentadores, onde "poesia" significa "poesia dramática". Du Bos, por exemplo, defende a superioridade da poesia dramática, porque “*renferme une infinite de tableaux*”, e, numa cena apenas “*nous présente sucessivement, pour ainsi dire, cinquante tableaux*”. Mas se inicialmente a idéia de hierarquia é paradoxal ante a idéia de convergência e comparação, vemos, entretanto, que ela é muitas vezes o motor dessa possibilidade comparativa. Tal é o caso da importância temática. Há um consenso de que os temas superiores são emulações "épicas" – na forma corrente heróicos e históricos – que garantem uma elevação aplicável a todas as formas artísticas. Por outro lado, a poesia depende da esfera intelectual, ou seja, de um esforço humano alheio à obra sensível - como já vimos em Leonardo -; isso leva Du Bos a admitir também certa superioridade da poesia no que concerne ao efeito imediato. Novamente aparece o constante problema dos signos artificiais em contraposição aos signos naturais e sensoriais. Mas o abade coloca também o problema temporal e espacial. O efeito da poesia é gradual, enquanto o da pintura é quase que instantâneo; obviamente essa simplificação não satisfaz o desenvolvimento da estética posterior, porém nos mostra certa evolução filosófica do entendimento do *ut pictura poesis*, agora não mais restrito à utopia do ideal clássico e à adaptação ou deformação do pensamento estético antigo. Existe uma parcela de originalidade na Academia Francesa que não deve ser ignorada, e que marca definitivamente a recepção francesa do *ut pictura poesis*.

Muito embora haja uma coincidência entre *De arte graphica* e o contexto acadêmico francês, deve-se ressaltar que a obra foi composta em Roma entre 1633 e 1653, mais de vinte anos antes do aparecimento de *L'Art poétique*, de Boileau. Esse

²⁴⁹NISBET, H.B.; RAWSON, C. *The Cambridge History of Literary Criticism: The Renaissance*. vol 4, p. 731

fato eleva a obra muito acima do problema imediato e pontual contido numa possível interpretação individual do *ut pictura poesis*, colocando-a em diálogo com as grandes questões de um classicismo francês ainda inexistente em sua solidez total na época em que foi escrita. Charles Alphonse du Fresnoy (1611–1668) nasceu em Paris e, mesmo tendo sido influenciado pela família a exercer a profissão de médico, acabou por tornar-se pintor, entretanto é menos lembrado por suas pinturas do que por seus escritos. Seu estilo é clássico, principalmente em *De arte graphica*, o que demonstra bom domínio da literatura antiga; domínio semelhante também tinha das questões italianas sobre pintura, de cujos problemas fundamentais não desvia, como mostram claramente os comentários de De Piles. O poema, de 549 estrofes, que inicia com uma evocação da fórmula de Simônides, é uma compilação dos principais tópicos renascentistas que abordamos até agora. Caso seu tamanho não fosse reduzido, poderíamos, obviamente com certa liberdade, tomá-lo como uma suma do *ut pictura poesis*. *De arte graphica* – e isto o coloca diretamente em contato com o racionalismo francês – é um poema sistemático, porque passa, à maneira das investigações científicas, das definições gerais para as conclusões particulares²⁵⁰, o que, de certo modo une a especulação abstrata – em que se perdem boa parte dos tratados renascentistas – à prática da pintura e à função pedagógica da investigação.

Ao contrário do que pode parecer, De Piles não corresponde plenamente a Du Fresnoy, assim como também, mesmo sendo inegável a comparação com o racionalismo da academia, não corresponde estritamente aos dogmas dela. A natureza de seus comentários evidencia, entre outras coisas, independência de pensamento suficiente para afirmar, por exemplo, a superioridade da pintura como arte imitativa, de um modo parecido com o de Leonardo. A pintura seria superior por seu universalismo, que toca tanto a possibilidade expressiva das formas como a supremacia da visão como sentido; também, marcando a independência de seus comentários ante o poema original, é afirmada a superioridade da escultura antiga, mesmo quando comparada à natureza – resolvendo assim um problema tipicamente renascentista. Em função disso, os comentários de De Piles acabam por sobrepor-se ao *De arte graphica*, não sendo uma exegese puramente simples por conter

²⁵⁰HOWARD, W.G. *Ut pictura poesis*. p. 75

definitivamente o rosto do autor como marca principal. Outro sinal da independência de seus comentários é a afirmação categórica – e aqui também, de certo modo, resolvendo um problema em aberto nos tratados renascentistas – de que a qualidade da pintura está diretamente relacionada com sua fidelidade à verdade. Quanto mais a pintura se aproxima da verdade, mais ela se aproxima da perfeição estética, ele diz, sem deixar de lado, é claro a exigência mimética natural ²⁵¹. Mas essa fidelidade não é de todo simples, visto que é categorizada de acordo com certos níveis estéticos possíveis dentro da composição pictórica.

O primeiro nível seria a verdade simples, “*une imitation simple et fidele des mouvements expressifs de la nature, et des objets tels que le peintre les a choisis pour modele*”, que estaria de acordo com o padrão natural exigido pela mimese, mas não transcenderia as peculiaridades e particularidades contidas na própria natureza; por ser simples também poderíamos considerá-la insuficiente, pois não consegue dotar a pintura de uma qualidade superior àquilo que ela mesma imita. O segundo nível diz respeito à verdade ideal. Novamente remetendo a fórmulas renascentistas, repete o método de composição em partes, cuja meta não é captar a perfeição da natureza, mas as perfeições nela encontradas e filtradas pelo intelecto, de modo a lograr uma composição ideal. Por mais que já tenhamos visto essa fórmula, é interessante notar como a sua recorrência se faz cada vez mais exata e, porque não, científica. O que De piles diz da verdade, “*rien n'est bon, rien ne plait sans le vrai; c'est la raison, c'est l'equite, c'est le bon sens et la base de toutes les perfections, c'est le but des sciences*” parece complementar metodologicamente o que propõe como um teórico renascentista para que a pintura atinja seu status ideal, “*le vrai ideal est un choix de diverses perfections qui ne se trouvent jamais dans un seul modele, mais qui se tirent de plusieurs et ordinairement de l'antique*”²⁵². Não que a razão estivesse anteriormente ausente, mas era diferente de “*la raison*”, ao modo francês, adquirindo para si a tônica que antes caía sobre debates outros como a fidelidade à antiguidade ou a ontologia da arte. Essa nova fidelidade à

²⁵¹ “*Rien n'est bon, rien ne plait sans le vrai; c'est la raison, c'est l'equite, c'est le bon sens et la base de toutes les perfections, c'est le but des sciences; et tous les arts qui ont pour objet l'imitation ne s'exercent que pour instruire et pour divertir les hommes par une fidele representation de la nature.*” HOWARD, W.G. *Ut pictura poesis*. p. 97

²⁵² HÉNIM. *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne*.

razão aparece no terceiro nível de verdade proposto pelo comentador de *De arte graphica*, um nível talvez impensável em seus antecessores. É uma verdade “*qui est compose du vrai simple et du vrai ideal, fait par cette jonction le dernier achevement de l'art, et la parfaite imitation de la belle nature*”²⁵³, e dependente agora não mais apenas do método, mas da habilidade do pintor de modular as duas verdades numa composição superior e insuperável:

*C'est ce beau vraisemblable qui parait souvent plus vrai que la verite meme, parce que dans cette jonction le premier vrai saisit le spectateur, sauve plusieurs negligences, et se fait sentir le premier sans qu'on y pense. Ce troisieme vrai est un but ou personne n'a encore frappe; on peut dire seulement que ceux qui en ont le plus approche sont les plus habiles. Le vrai simple et le vrai ideal ont ete partages selon le genie et l'education des peintres qui les ont possedes.*²⁵⁴

Nessa conquista do “*plus vrai que la verite meme*”²⁵⁵, encontram-se apenas os grandes; Ticiano, Poussin, Caravaggio, Leonardo, e, sobretudo, Rafael, estão na lista dos que conseguiram sua reputação ao atingir a verdade ideal. Mas nos perguntamos, onde, nessa teoria de Du Fresnoy, entra a comparação entre pintura e poesia? O ponto central de seu *ut pictura poesis* reside justamente na afirmação não de verdades artísticas, mas da verdade de cada arte. “*Il y a un vrai dans chacun des beaux arts*”²⁵⁶, sanciona, e deixa entrever – por mais que sua exposição sobre a pintura seja o objetivo central – a existência de uma verdade ou possibilidade de verdade diferente e particularmente poética, inferior à verdade pictórica e, talvez por isso, infelizmente ignorada em seus comentários.

Em certos aspectos comparativos, Dryden é mais esclarecedor, pois seu comentário procura evidenciar como as regras de uma arte se aplicam à outra. Agora, pela primeira vez em nosso percurso, encontramos um poeta maior e crítico literário lidando com o problema, já que Du Fresnoy e De Piles eram pintores críticos ou críticos pintores. Isso não significa que as contribuições do poeta inglês sejam cabalmente diferentes das anteriores; ele está definitivamente calcado na tradição em que seus antecessores se basearam, porém aprofunda-se em particularidades

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Ibid.

anteriormente ignoradas. Samuel Johnson, em *Lives of the Poets*, assinala o momento biográfico em que Dryden se ocupou desse problema:

*In 1694, he began the most laborious and difficult of all his works, the translation of Virgil; from which he borrowed two months, that he might turn Fresnoy's Art of Painting into English prose. The preface, which he boasts to have written in twelve mornings, exhibits a parallel of poetry and painting, with a miscellaneous collection of critical remarks, such as cost a mind, stored like his, no labour to produce them.*²⁵⁷

Fica bastante claro, a partir desta nota, que a prioridade de Dryden não era o problema técnico da comparação entre duas artes, enquanto para seus antecessores o problema era, em certa medida, essencial. T.J.B. Spencer, no ensaio *The Imperfect Parallel Betwixt Painting and Poetry* chega a dizer: “among Dryden's critical writings, this may justly be regarded as the worst”²⁵⁸. Todavia, devemos avaliá-lo, para cumprir nossos propósitos, não segundo a qualidade ensaística própria do poeta, mas segundo o estado da questão que discutia e a importância de uma abordagem que varia imensamente de todas as outras por ser inglesa e realizada sob um ponto de vista poético. Isso não impede que se leve em conta as observações de Johnson e Spencer. Que a importância da sua tradução de Virgílio seja incalculavelmente maior do que de seu prefácio, é indiscutível, assim como o é o fato de estar “writing about something which could have little significance for him as a literary practitioner”²⁵⁹. Por outro lado, a própria falta de “emoção” contida no prefácio indica, mesmo que sutilmente, uma certa exaustão do *topos*. Quase três séculos depois das primeiras ocorrências italianas, o desgaste do problema já é visível, resta a Dryden – e aqui residem seus méritos – colocar em evidência alguns pontos ainda discutíveis e importantes.

Algumas intuições engenhosas são encontráveis na crítica de Dryden, por exemplo, a aproximação, tirada de Plutarco, do papel das metáforas na poesia com o das cores na pintura. Spencer também aponta algo nesse sentido, mas não tão originalmente:

²⁵⁷ JOHNSON, S. *Lives of the Poets*.

²⁵⁸ SPENCER, T.J.B. *Ut Rhetorica Pictura A Study in Quattrocento Theory of Painting*. p. 173

²⁵⁹ Ibid.

*Painting pleases the eye, poetry pleases the mind; they both work by mean of deceit, that is, by fiction; not all subjects are fit for painting, not all subjects are fit for a poem; no obscenity is permissible in either painting or poetry; tragedies and historical paintings can be carved out of parts of epic poems; comedy is equivalent to the painting of scenes of low life, such as those by Dutch painters, and farce is like painting grotesques; a painter must reject all trifling ornaments, likewise a poet must refuse all tedious and unnecessary descriptions.*²⁶⁰

Embora esse seja um bom resumo dos tópicos tratados no ensaio de Dryden, alguns pormenores merecem atenção pormenorizada. Antes de mais nada, ressaltamos novamente a importância temática do ensaio em si. Só por se ocupar de um assunto tão específico como o *ut pictura poesis* – por mais que esta seja uma ocupação passageira – Dryden compartilha com sua época o interesse por um topos que, mesmo exaustivamente examinado, não está esgotado. Entretanto, quando inicia seu comentário dizendo “*Painting and Poesy are two Sisters which are so like in all things, that they mutually lend to each other both their Name and Office. One is called dumb Poesy, and the other a seaking Picture.*”, nos fornece uma clara evidência do esgotamento do tópico – não precisamos nos esforçar para saber que o mesmo foi exaustivamente dito e redito. O maior intelecto crítico da Inglaterra de seu tempo, como justamente o denomina Spencer, por mais que não demonstre sua plena capacidade de análise no que diz respeito à estética comparada, mostra não ignorar o problema e, mais que isso, não se satisfaz plenamente com as soluções até agora propostase marca seu tempo com uma obra, que, mesmo menor, é justamente tida por George Saintsbury ‘*the first writing at any length by a very distinguished Englishman of letters on the subject of pictorial art*’.

²⁶⁰ Ibid. p. 174

5.3.

O declínio do *topos*

Observamos que o *ut pictura poesis* situa-se, de diversas maneiras, no centro da estética renascentista. Sua onipresença é simbolizada por um exemplo que contém de alguma forma o espírito herdado desde Alberti. Shakespeare inicia seu *Timon of Athens* com uma dramatização do *ut pictura poesis* jamais pensada nem escrita, e que resume com precisão irônica alguns dos dilemas incontornáveis do *topos*:

Poet: *A thing slipp'd idly from me.
Our poesy is as a gum, which oozes
From whence 'tis nourish'd: the fire i' the flint
Shows not till it be struck; our gentle flame
Provokes itself and like the current flies
Each bound it chafes. What have you there?*
Painter: *A picture, sir. When comes your book forth?*
Poet: *Upon the heels of my presentment, sir.
Let's see your piece.*
Painter: *'Tis a good piece.*
Poet: *So 'tis: this comes off well and excellent.*
Painter: *Indifferent.*
Poet: *Admirable: how this grace
Speaks his own standing! what a mental power
This eye shoots forth! how big imagination
Moves in this lip! to the dumbness of the gesture
One might interpret.*
Painter: *It is a pretty mocking of the life.
Here is a touch; is't good?*
Poet: *I will say of it,
It tutors nature: artificial strife
Lives in these touches, livelier than life.*

(...)

Poet: *You see this confluence, this great flood
of visitors.
I have, in this rough work, shaped out a man,
Whom this beneath world doth embrace and hug
With amplest entertainment: my free drift
Halts not particularly, but moves itself
In a wide sea of wax: no levell'd malice
Infects one comma in the course I hold;
But flies an eagle flight, bold and forth on,
Leaving no tract behind.*

Painter:*How shall I understand you?*

Poet:*I will unbolt to you.*

*You see how all conditions, how all minds,
As well of glib and slippery creatures as
Of grave and austere quality, tender down
Their services to Lord Timon: his large fortune
Upon his good and gracious nature hanging
Subdues and properties to his love and tendance
All sorts of hearts; yea, from the glass-faced flatterer
To Apemantus, that few things loves better
Than to abhor himself: even he drops down
The knee before him, and returns in peace
Most rich in Timon's nod.*

Painter:*I saw them speak together.*

Poet:*Sir, I have upon a high and pleasant hill
Feign'd Fortune to be throned: the base o' the mount
Is rank'd with all deserts, all kind of natures,
That labour on the bosom of this sphere
To propagate their states: amongst them all,
Whose eyes are on this sovereign lady fix'd,
One do I personate of Lord Timon's frame,
Whom Fortune with her ivory hand wafts to her;
Whose present grace to present slaves and servants
Translates his rivals.*

Painter:*'Tis conceived to scope.*

*This throne, this Fortune, and this hill, methinks,
With one man beckon'd from the rest below,
Bowing his head against the sleepy mount
To climb his happiness, would be well express'd
In our condition.*

Poet:*Nay, sir, but hear me on.*

*All those which were his fellows but of late,
Some better than his value, on the moment
Follow his strides, his lobbies fill with tendance,
Rain sacrificial whisperings in his ear,
Make sacred even his stirrup, and through him
Drink the free air.*

Painter:*Ay, marry, what of these?*

Poet:*When Fortune in her shift and change of mood
Spurns down her late beloved, all his dependants
Which labour'd after him to the mountain's top
Even on their knees and hands, let him slip down,
Not one accompanying his declining foot.*

Painter:*'Tis common:*

*A thousand moral paintings I can show
That shall demonstrate these quick blows of Fortune's
More pregnantly than words. Yet you do well
To show Lord Timon that mean eyes have seen
The foot above the head.*

Também observamos – e aqui mencionamos a título de recordação e resumo – que a onipresença do *ut pictura poesis* se deve quase que exclusivamente à frequência com que o problema aparece em quase todos os tratados de arte do período. Ora como paradoxo ou superioridade, ora como paralelo ou comparação explícita, o topos segue um *crescendo* histórico que vai do início do Renascimento ao início do Iluminismo e não se limita, como vimos, à poesia especificamente e à pintura em tela. No primeiro caso estende-se de qualquer discurso escrito às finuras da retórica e da oratória, no segundo caso atinge qualquer gênero de pintura, desenho, ou simplesmente artes plásticas – verificar isso já é suficiente para demonstrar a dimensão do topos quando tomado em toda sua amplitude.

Caso, no entanto, queiramos reduzir o topos a sua essência, não estaremos diante de uma tarefa difícil. Os lugares-comuns clássicos de onde partem quase todas as especulações renascentistas são poucos e facilmente identificáveis: A *Poética* aristotélica, a passagem de Horácio, o elogio da pintura antiga de Plínio, a caracterização de Homero como grande pinor feita por Luciano, Cícero e Quintiliano, com suas identificações entre a arte oratória e a arte pictórica, e, finalmente, Simônides via Plutarco. Dessas fontes, o que emana como catalisador da comparação é a idéia de imitação, mais especificamente, em alguns casos, de imitação como representação – daí a poesia ser tratada como dramática. Não é difícil compreender que o esgotamento das fontes – e da imaginação ao tratá-las – levou a um esvaziamento do topos, de cujo veredito final, como veremos, foi dado por Lessing. Também não é difícil prever o esgotamento ocorrido devido à tensão entre o desenvolvimento dos conhecimentos estéticos e históricos e a imperfeição inerente à comparação renascentista e sua dependência de uma idealização clássica. Nesse sentido, a crítica de T. J. B. Spencer, mesmo sendo demasiadamente generalizante, é esclarecedora:

*We need not be misled by the speciousness of the Renaissance and seventeenth-century theorizing. Most of the enthusiasm for the Parallel came from the painters rather than the poets. The motto was supposedly ut pictura poesis. But the theme was in reality ut poesis pictura. It was a painter's racket, not a poet's racket.*²⁶¹

²⁶¹ SPENCER, T.J.B. *Ut Rhetorica Pictura A Study in Quattrocento Theory of Painting*. p. 185

Christopher Braider, em *The paradoxical sisterhood: 'ut pictura poesis'*, aborda outro aspecto da inversão da fórmula horaciana:

But the clearest sign both of ut pictura's fundamentally literary tenor and of the poetic idealization with which this underlying literariness was confederate is the tranvaluation operated by and within the authorizing ut pictura trope itself. It is important to bear in mind in any attempt to assess ut pictura's significance that, in enjoining poets to imitating painterly example, the theory inspired a practice that went quite the other way. 'As painting, so poetry' ultimately implied the reverse, 'as poetry, so painting', and it is to this reversal that we owe the most salient and far-reaching features of ut pictura aesthetics.²⁶²

Qualquer que seja o caso, atestar o declínio do *topos* renascentista e as razões para sua perda de força não significa apontar o desaparecimento da comparação, mas o enfraquecimento daqueles meios práticos e teóricos que, em vigor durante praticamente três séculos, possibilitaram que o *ut pictura poesis* ocupasse o centro de algumas das discussões estéticas mais significativas. Portanto, não significa uma extinção, mas uma mudança no *modus operandi* de uma existência literária própria que sempre se pautou pela organicidade. Nesse sentido, o surgimento do problema como *topos*, mesmo quando central, é uma exceção, pois a história do *ut pictura poesis*, por mais que se mostre, de certo modo linear, tem seu desenvolvimento em mutações às vezes independentes e às vezes individuais. Duas formas alheias – mas não indiferentes – às limitações impostas pelo *topos* surgirão a partir dos resíduos renascentistas, sendo uma delas prática e a outra teórica: os livros de emblemas e a visão teórica iluminista.

²⁶²NISBET, H.B.; RAWSON, C. *The Cambridge History of Literary Criticism: The Renaissance*. vol. 3. p 172

6.

Uma poética emblemática

Sobrinha: Como há lugar para a fantasia numa pintura, eu gostaria de ser representada como a amazona Taléstris, de lança na mão e um elmo sobre a mesa ao lado. A certa distância, atrás de mim, deve haver um anão segurando as rédeas de um palafrém bem branco.

Clerimont: Senhora, vossa idéia é muito engenhosa, e, se me permitir, haverá também um Cupido roubando-vos o elmo, para mostrar que o amor deve tomar parte em todas as ações valorosas.

Sobrinha: Esse pormenor pode ser muito pitoresco.

Clerimont: Olhe, senhora, aqui ficará vossa própria figura, aqui o palafrém e ali o anão – este tem de ser bem pequeno, senão não teremos lugar para ele.

Sobrinha: Um anão não deve ser muito pequeno.

Clerimont: Fá-lo-ei um negro para distingui-lo do outro anão, tão poderoso (suspira) – o Cupido; vou colocar esse formoso menino perto de vós – irá parecer muito natural. Certamente vos tomará por sua mãe, Vênus.

Sobrinha: Deixo esses pormenores a cargo de vossa imaginação.

Richard Steele, *The Tender Husband: A comedy*, 1705²⁶³

Dos exemplos materiais que caracterizam o Alto Renascimento como uma época moderna talvez nenhum seja mais palpável e objetivo para o homem contemporâneo que a invenção da imprensa e, com isso, o nascimento do livro tal qual o concebemos hoje em dia. Tudo o que dissermos sobre a literatura simbólica desse período tem, como pano de fundo, diversas inovações editoriais que ocorreram num espaço de tempo muito curto, quando comparado aos períodos temporais de evolução dos modelos de publicação e disseminação



Figura 5 – Marca tipográfica de Nicholas Jenson.

²⁶³ Citado por Mario Praz em *Literatura e artes visuais*.

anteriores, e que perduram até o presente. Deve-se à escrita carolíngia, por exemplo, tomada por engano pelos eruditos humanistas como exemplo de tipografia clássica nossa afinidade com as letras minúsculas que a partir do aparecimento do tipo romano de Nicholas Jenson (1420–1480), Francesco Griffo (1450–1518) e Erhard Radolt (1442–1528) se tornaram o padrão de quase todos os textos publicados até os dias de hoje. Olhamos para um trecho qualquer do primeiro livro editado, em Veneza, no padrão de Jenson, *De Evangelica Praeparatione* de Eusébio de Cesaréia, e reconhecemos nele nosso próprio padrão, a ponto de esquecermos a distância que nos separa do ano de 1470. Olhamos para a marca de Jenson e reconhecemos nela uma modernidade que em nada nos lembra os antigos códices medievais, mas que sem muito esforço mental nos remete ao essencialismo racional e funcional do design da Bauhaus – sendo a própria marca, ao invés de uma representação heráldica, um vestígio extremamente moderno de simplicidade geométrica e apelo visual. Igualmente reconhecíveis são as realizações de Aldus Manutius (1449-1515). Devemos nossas citações em itálico às inovações tipográficas de Griffo, seu colaborador e desenvolvedor das fontes utilizadas em suas edições. Nossos livros de bolso *in octavo* são frutos do gênio empresarial de Aldus, que encontrou no formato um aliado para a

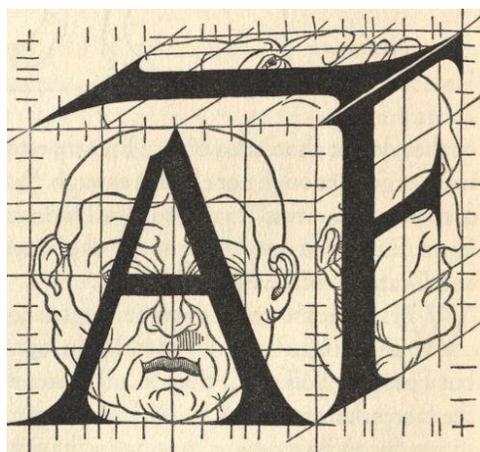


Figura 6 – Exemplo tipográfico extraído do Champ-fleury

disseminação dos clássicos gregos e latinos, e de gramáticas que possibilitassem acesso a seus conteúdos – sabe-se que Erasmo de Roterdã foi um dos que aprendeu a língua grega por meio dessas publicações. Já a dinamização do espaço em branco como modulador da harmonia entre palavras e linhas foi, de fato realização de Jenson, porém Aldus não ficou atrás e inovou também ao padronizar o uso do ponto-e-vírgula, algo equivalente ao que fez posteriormente na França Geoffrey Tory²⁶⁴, autor do

²⁶⁴ “Para uma noção de até que ponto há convergências entre o que tratamos aqui e a visão de mundo de Tory, Recomendamos o ensaio de Barbara C. Bowen, intitulado *Geofroy Tory's "Champ Fleury" and Its Major Sources*.

conhecido *Champ-fleury* (1529) e editor oficial do Império Francês, ao introduzir o apóstrofo, o acento e a cedilha nas edições impressas. Muito mais que curiosidades editoriais, esses fatos são, na verdade, determinantes para o advento do tipo de literatura que aqui examinamos. A existência de diversos recursos impensáveis meio século antes é condição indispensável para pensarmos numa manifestação literária eminentemente popular, que se caracteriza muitas vezes pelas grandes tiragens e que depende da possibilidade de unir textos e imagens em edições com preço, formato e *layout* acessíveis. Consideremos, agora, o contraponto a essa modernidade que se evidencia quando nos deparamos com o exotismo de certos gostos da época, a princípio, completamente irracionais e alheios ao gosto moderno – notemos que talvez seja apenas esse alheamento que nos permite a elevação de exótico a categoria ou conceito. Um primeiro exemplo, colhido mais ou menos ao acaso é Hanno (também conhecido como Annone) elefante albino dançante, presenteado ao Papa Leão X pelo Rei, Manuel I de Portugal, sobrevivendo ao naufrágio que sucedeu a embarcação que o acompanhava e que ceifou a vida de seu par, o rinoceronte retratado na famosa xilogravura de Albrecht Dürer. Hanno, que como o rinoceronte foi retratado de forma não menos ilustre por Raffaello Sanzio, imortalizou-se tanto na sátira de Pietro Aretino, *La Triste Storia di Annone*, como nos seguintes versos de Pasquale Malaspina:

*Nel Belvedere prima del grande Pastore
Venne condotto l'addestrato elefante
che danzava con tanta grazia e tanto amore
che difficilmente un uomo avrebbe potuto ballare meglio.*

Conta-se que o séqüito de D. Manuel se compunha também de panteras, leopardos, perus, papagaios e outras aves exóticas, no entanto Hanno foi o único a ser sepultado com honras de estado no *Cortile del Belvedere*, além de ser presenteado com um epitáfio composto pelo próprio Papa. Não precisamos contrastar esses fatos com a rigidez medieval para constatar a discrepância entre as duas mentalidades e definir mais precisamente o que denominamos exotismo. Por mais estranha que seja a situação, devemos tentar compreendê-la humanamente. O epitáfio papal ressalta a

humanidade dos sentimentos que a população nutria por Hanno e por sua inteligência singular. Nós que julgamos conhecer todas as espécies sublunares, devemos também procurar compreender o deslumbramento perante aquela criatura semi-alienígena, um maravilhamento perante o Novo Mundo, e perante tudo aquilo que pouco a pouco era descoberto, explorado, examinado, catalogado e, enfim, compreendido. Aurelio Sereno em *De Elephante Carmen* diz "*How great is the power of the Creator which shows to us today the beast, in which are contained so many virtues, that can love for three centuries, that progenitates one time in its life, that respects religion, that salutes our Holy Father, that understands human speech*"²⁶⁵ A aparente inocência com que receberam o estranho animal cede à necessidade de conhecimento quando consideramos os resquícios medievais provindos da fonte de onde partiram esses julgamentos, *Naturalis Historia*, o *best seller* de Plínio, O Jovem, que Italo Calvino descreve nos seguintes termos: "*We might perhaps distinguish a poet-philosopher Pliny, with his feeling of the universe and his love of knowledge and mystery, from the Pliny which was a neurotic collector of data, an obsessive compiler who seems to think only of not wasting a single jotting in his mastodonic notebook.*"²⁶⁶ Encontra-se então os dois lados de uma mesma moeda que são a síntese do pensamento que procuramos aqui expor por intermédio de exemplos. Há, nos *scholars* que iremos estudar a seguir, a herança alegórica da Idade Média, altamente poética e filosófica; entretanto, há também a mesma obsessão humanista de Plínio, um traço que, mais que ao aliar-se ao lado poético, modifica-o ao afirmar "*Homo sum, humani nihil a me alienum puto*". O elefante além de ser, para Plínio, o maior dos animais, era também, em sensibilidade, o mais próximo dos homens²⁶⁷.

²⁶⁵ FUDGE, E. *Renaissance Beasts: Of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*. p. 169.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 171.

²⁶⁷ PLÍNIO O VELHO, *História Natural*. Livro VIII.

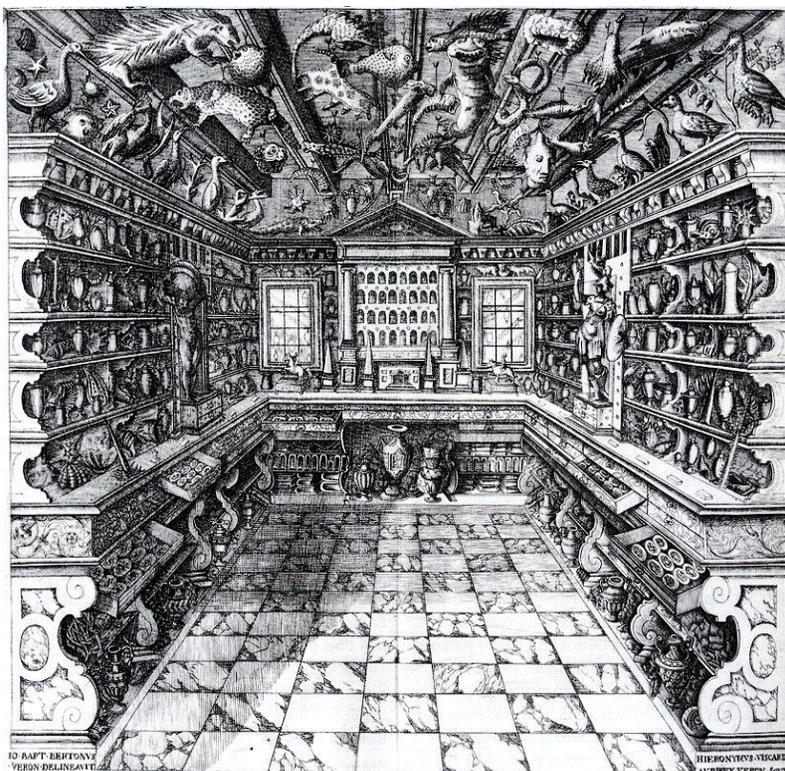


Figura 7 – Xilogravura do museu de Francesco Calzolari

O gosto pelas criaturas exóticas, quando aliado ao gosto por objetos exóticos e ao enciclopedismo, produziu figuras fascinantes como é o caso de Francesco Calzolari (1521/2-1600/6), que, mesmo sendo mais obscuro que Aldus Manutius, Dürer ou até mesmo que Hanno, não é menos importante para

simbolizar as características de época que desejamos exemplificar. Calzolari foi o mais famoso boticário de Verona. Notório por produzir compostos terapêuticos supostamente milagrosos, sua farmácia era um repositório dos mais estranhos e originais componentes medicinais coletados nas partes mais obscuras do globo terrestre. Felizmente nos foi legada uma xilogravura do seu acervo em que podemos ver o que, em sua época, poderiam ser os tais “compostos terapêuticos”. Se as propriedades medicinais de porcos espinhos gigantes, chifres de unicórnios, estrelas do mar, tubarões desidratados, morcegos, crocodilos e outras criaturas exóticas que não conseguimos identificar na figura são discutíveis, o fato de que Calzolari formou um proto-museu particular não é, assim como também é inegável, ao nos depararmos com a representação de sua coleção, a existência de um tipo bastante peculiar de enciclopedismo visual. O termo museu era, de fato, muito recente, encontramos-lo, por exemplo, abaixo do retrato da coleção de Ferrante Imperato (1550–1625), a primeira do tipo a ser registrada visualmente. A denominação mais apropriada para esse tipo singular de acervos seria “câmaras de curiosidades”, *Wunderkammer* ou *Kunstkammer*, com a vantagem o termo *Wunder* se apresentar bastante exato para

capturar certos traços da *forma mentis* que predominava em grande parte dos eruditos dessa época em que o naturalismo ainda era, a rigor, algo pré-taxonômico, em que sistematização de Lineu ainda era impensável. A classificação de minerais, animais, vegetais, relíquias, objetos de escavações, obras de arte antigas devia tanto ao senso mítico que suas origens inalcançáveis propunha quanto os animais trazidos por Dom Manuel. Do mesmo modo, o senso de domínio e expansão que aqueles seres estranhos projetavam na figura do rei era análogo ao senso de controle intelectual que os naturalistas donos das câmaras de curiosidades procuravam aparentar. Em ambos os casos a vocação “enciclopédica” vê-se unida a interstícios metodológicos que poderíamos caracterizar como proto-científicos.

6.1.

Exotismo e esoterismo

De modo nenhum é gratuita a obsessão da época com florilégios, antologias, coleções e comentários. O equivalente cultural da descoberta do Novo Mundo é a redescoberta dos clássicos. Grande parte dos clássicos chegaram à época pela via indireta de citações ou de coletâneas. A obra de Platão, em seus originais, era quase que completamente desconhecida na Idade Média, assim como a de Plotino. A *Poética* de Aristóteles ainda dependia quase que exclusivamente de sua interpretação árabe que classificava a poesia como parte do Organon²⁶⁸. Sua recepção em uma tradução que passava pelo grego e o árabe até chegar ao latim²⁶⁹, como já mencionamos brevemente, foi um dos obstáculos para o estabelecimento de sua importância e do sentido que a atribuímos hoje em dia. Esse percurso serve de modelo para compreendermos os esforços que os primeiros humanistas enfrentaram quando se depararam com um crescente número de obras praticamente inéditas ou parcialmente conhecidas. Devido a uma coincidência de esforços, o do papado, que

²⁶⁸ O estudo mais completo sobre o assunto é o de Salim Kemal. *The Philosophical Poetics of Alfarabi, Avicenna and Averroës: The Aristotelian Reception*.

²⁶⁹ E.N. Tigerstedt no ensaio *Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West*, nos fornece uma visão bastante profunda sobre o percurso dessa recepção.

diante da perda de poder temporal para os protestantes precisou demonstrar hegemonia cultural, e o de humanistas independentes cujo poder residia na crescente capacidade de avivar o que parecia morto ou, simplesmente, esquecido, esse número aumentou vertiginosamente. Homens como o Papa Nicolau V(1397-1455), que ofereceu a quantia de dez mil florões para custear uma tradução latina de Homero e que enviou emissários a inúmeros monastérios europeus a fim de encontrar e copiar obras inéditas; como Poggio Bracciolini – um desses emissários – que descobriu obras inéditas de Cícero e a obra completa de Quintiliano; ou como Frederico de Montelfeltro, Duque de Urbino, que, segundo contam alguns registros teve de trinta a quarenta escribas trabalhando durante vinte anos²⁷⁰.

Um dos sintomas da união cultural da erudição clássica com a inevitável popularização da literatura como um todo por meio da disseminação da imprensa foi um certo fomento do segredo. O prazer da erudição não consistia apenas em descobrir e desvendar, mas também no culto individualista da exclusividade do saber. O alto preço do conhecimento, não raro, era recompensado com a mitificação de quem o possuía. Essa tendência aumenta significativamente quando consideramos a emergência de uma literatura ocultista, agora bem menos regulada pelos ditames da Igreja. Gnosticismo, magia, astrologia, cabala, alquimia, acabaram por misturar-se à concepção de ciência da época. R. Raybould, em seu estudo *An introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*, nota que os astrólogos medievais eram conhecidos como *mathematici*; que os astrônomos eram, não raro, chamados de *astrologi*; que um truque de mágica era denominado *experimentum*. A fusão daquilo que, hoje em dia, tratamos como superstição e daquilo que consideramos ciência, torna-se ainda mais evidente quando, ante um livro de emblemas alquímicos como o de Johann Daniel Mylius, intitulado *Opus medico-chymicum* atestamos a completa impossibilidade de categorizar, segundo os padrões contemporâneos, se a obra trata efetivamente de química, medicina, filosofia, teologia, alquimia, ou de todos esses campos de estudo ao mesmo tempo²⁷¹.

²⁷⁰ RAYBOULD, Robin. *An introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*.p.211.

²⁷¹ KLOSSOWSKI DE ROLA, S. *The Golden Game: Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*. London: p. 134.

A cristalização lingüística desse fascínio com o oculto e com o resgate dos elos perdidos em culturas antigas pode ser encontrada na estima que os eruditos renascentistas nutriram pela escrita hieroglífica. Para muitos deles os hieróglifos, que hoje sabemos ser apenas parcialmente simbólicos, eram a representação viva da linguagem adâmica, que, como nos relata o Gênesis, dava a cada coisa existente o seu devido nome; algo que na interpretação ocultista da época ganhava significava pleno domínio sobre a coisa nomeada, ou seja, nomear corretamente significava capturar a essência. Leon Battista Alberti, em *De Architectura*, defendeu que os hieróglifos eram, na verdade, a língua perdida. Marsílio Ficino, com seu neoplatonismo, acreditava que a era áurea viria quando todas as palavras se tornassem hieróglifos. Posteriormente Athanasius Kircher²⁷², um dos polímatas mais interessantes do período, publicou seu *Oedipus Aegyptiacus*, uma obra com mais de duas mil páginas defendendo que Hermes Trismegistrus foi o verdadeiro inventor da escrita egípcia e que traduziu, acreditando ser fiel ao original, uma inscrição que registrava simplesmente que o imperador Domiciano mandara fabricar um obelisco pela seguinte passagem "*the four powered beneficial guardian of celestial generation, dominator of air, through Mophta commits benign aerial humor to Ammon, most powerful of inferiors, so that by images and fitting ceremonies is potently expressed*"²⁷³ Inclusive Plotino via os hieróglifos como a representação simbólica das realidades últimas²⁷⁴. Foi com pretensões imaginativas semelhantes que o *Hieroglyphica* de Horapolo, uma das obras mais significativas para o surgimento dos livros de emblemas, foi recebida. Descoberta em 1417 e publicado, pela primeira vez, por Aldus Manutius em 1505, sua origem continua obscura. Sabemos, no entanto, que suas duas partes foram escritas aproximadamente no século V d.C. por egípcios tardios, já imersos na cultura e na língua grega, e que pouquíssimas interpretações ali presentes são factíveis, uma vez que nessa época a escrita egípcia já era praticamente ininteligível, mesmo para os mais eruditos; sequer nos escritos gregos da época ou mesmo de épocas anteriores existem pistas de que alguém tenha conseguido decifrá-los. Todavia, devemos procurar imaginar a influência que esse texto exerceu numa época em que a

²⁷² GODWIN, J. *Athanasius Kircher, a Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*.

²⁷³ RAYBOULD, R. *An introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*. p. 178.

²⁷⁴ PLOTINO. *Enéadas*. v. 8, 6.

decifração de Champollion ainda era impensável e em que antiguidade significava autoridade. Devemos imaginar o fascínio que as viagens ao Egito de Sólon, Platão, Julio César, entre outros, e os mistérios que se acreditava terem aprendido exercia sobre homens que, não raro, consideravam Hermes Trismegistrus como uma espécie de filósofo divino. Isaac Newton, por exemplo, considerado por muitos um dos pais do racionalismo científico, mas que na verdade dedicou a maior parte de sua obra ao hermetismo, considerou, em seu *Authores Optimi*, Hesmés Trismegistrus como o maior de todos os filósofos existentes.

A crença de que os hieróglifos eram uma linguagem alegórica destinada aos sábios coincidiu perfeitamente com o desejo de elevação puramente individual advindo do neoplatonismo. Anthony Graffon, em sua introdução à tradução de *Hieroglyphica* realizada por George Boas, ressalta que, numa época de obsessão por novas formas de heráldica e com genealogias de sábios a egiptomania foi quase uma consequência. Encontra-se a temática egípcia na suntuosa decoração do Apartamento Borgia, no Vaticano; hieróglifos fazem parte do ciclo dos *Triunfos de César*, pintado por Andrea Mantegna, no Palácio Ducal de Mantua; aparecem no *Ehrenforte*, encomendado pelo Imperador Maximiliano a Abrecht Dürer; decoram uma boa parte dos primeiros livros impressos; e, não menos significativa, é sua presença no *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colona, que é, junto com *Hieroglyphica*, um dos pilares do surgimento do novo gênero emblemático. Graffon também cita a passagem de Filippo Fasanini, tradutor de Horapollo para o latim, que condensa de forma exemplar a visão da época sobre os hieróglifos:

*[The hieroglyphs] were enigmatic and symbolic engravings, which were much used in ancient times and preceding centuries, especially among the Egyptian prophets and teachers of religion, who considered it unlawful to expose the mysteries of wisdom in ordinary writing to lay people, as we do. And if they judged something to be a worthy piece of knowledge, they represented it in plain drawings of animals and other things in such a way that it was not easy of anyone to guess. But if anyone had learned and studied thoroughly from Aristotle and others the properties of each thing, the particular nature and essence of each animal, he would at length, by putting together his conjectures about these symbols, grasp the enigma of the meaning and, because of this knowledge, be honored above the uninitiated crowd.*²⁷⁵

²⁷⁵ BOAS, G. *The Hieroglyphics of Horapollo*.p. xviii.

Se podemos sugerir, com a devida liberdade, a existência de uma gramática de fórmulas simbólicas numa época em que diversos autores vêem como cume da tradição platônica de dois mil anos em que a própria realidade aparecia como uma alegoria, devemos certamente tomar os hieróglifos de Horapollo como um modelo prático e possível matriz simbólica²⁷⁶. Por um lado ele propôs a decifração de mistérios, por outro sua criação. Ao assinalar em pouco mais de uma centena de descrições um tema e sua interpretação primordial ou natural, *Hieroglyphica* cria automaticamente a possibilidade de geração de enigmas semelhantes que, moralizados e devidamente deslocados para a tradição clássica, tornar-se-iam as bases composicionais do gênero emblemático. A formação do hieróglifo do *Impossível* em Horapollo aparece, por exemplo, descrita nos seguintes termos: “*To symbolize what cannot happen, they draw men walking on the water. Or if they wish to show this, otherwise, they draw a headless man walking about. Since both are impossible, they may be used for that.*”²⁷⁷ O passo para a literatura emblemática era curto, restava adequar a imagem sugerida à descrição e ao título.

Inspirado no sucesso de *Horapollo*, Valeriano Bolzani (1477–1558) compôs *Hieroglyphica*, o primeiro de diversos dicionários de símbolos compostos no Renascimento e base para a composição de muitos emblemas. Chegou-se a um ponto em que os próprios livros de emblemas e os hieróglifos passaram a ser formas cognatas, dada a proximidade formal que ambos partilhavam²⁷⁸. Todavia, há também a evidente proximidade interpretativa. John Manning afirma que Valeriano se arma de todos os códigos culturais disponíveis para compor seu dicionário simbólico, “*these are widely scattered and dispersed – literary allusions, metaphors, analogies,*

²⁷⁶ Já no século II, Clemente de Alexandria apontava a riqueza da simbologia hieroglífica: “*These layers had been distinguished early in Christian literature, one of the first discussions of which had been given by Clement of Alexandria. According to this Father, a hieroglyph might have a literal meaning, which is imitative, a figurative meaning (called by him “tropological”), and the allegorical meaning, which is “enigmatical”. These distinctions were preserved throughout medieval and Renaissance discussions and in fact sometimes a fourth meaning was added, the analogical. Thus, the hieroglyphs of Horapollo were literally pictures of birds, beasts, and fish; allegorically, they meant certain gods and goddesses, certain times and seasons; tropologically, they might mean man’s good and evil traits; analogically, they conveyed such hidden messages as were expounded in the bestiaries.* Ibid., p. 21.

²⁷⁷ Ibid., p. 69..

²⁷⁸ MANNING, J. *The Emblem*.p. 59.

proverbs, etymologies, verbal echoes, visual commonplaces, scientific and pseudo-scientific discourses.”²⁷⁹ É justamente por causa dessa possibilidade incalculável de extensão que um símbolo no Alto Renascimento poderia tomar que quando falamos de uma gramática simbólica devemos pensar não apenas nas possibilidades culturais mais evidentes, mas em qualquer herança simbólica possível. Isso é perceptível no ecletismo de *Hypnerotomachia Poliphili*, escrito antes de 1467 e publicado em 1499 também por Aldus Manutius, considerado um de seus livros mais bem acabados e o primeiro livro de todos os tempos, impresso com o tipo romano, sendo suas 172 xilografuras atribuídas por sua beleza a mestres como Botticelli, Mantegna e Bellini.

A alegoria, já presente no título, nos informa parte das pretensões do autor, pois *Poliphili* pode ser o amante de muitas coisas (*poli*), de coisas antigas (*polia*), ou também pode ser o amante de Polia, a amada do herói do livro. O título também nos refere ao épico pseudo-homérico *Batracomiomaquia*, assim como à *Psychomaquia* de Prudêncio. Mas, não é apenas no título que a extensão de referências pode ser

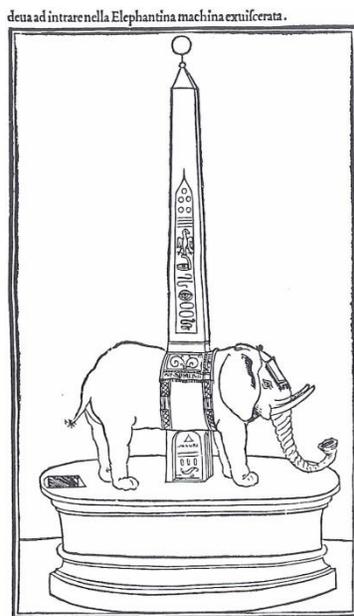


Figura 8 – Emblema de *Hypnerotomachia Poliphili*.

apreciada. Quando nos deparamos com passagens em grego, caldeu, aramaico e hebreu, em grande parte completamente obscuras até para os pesquisadores modernos, conseguimos formar uma idéia de quão longe a busca enciclopédica por tradições e novas simbologias pôde ir e quão intencionalmente herméticas poderiam soar. Permeia o texto inclusive um vocabulário de mais de três mil neologismos compostos a partir de raízes gregas e latinas, que, nas palavras de John Manning, fazem de Colonna um “arquiteto semântico” que ao unir a materialidade do sentido às profundezas simbólico-etimológicas, compôs uma das obras mais controversas do período.

O que Benedetto Croce chamou de “caricatura do humanismo”, para outros é considerado “o mais glorioso livro do Renascimento”²⁸⁰. O que nos parece

²⁷⁹ Ibid., p. 62.

²⁸⁰ RAYBOULD, R. *An introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance* p. 243.

incontestável é que em seu patente exotismo, em sua absurda e abstrusa combinação simbólica, em suas referências eruditas, em sua insistência enigmática. Dentro da total dependência visual da revolução gráfica, *Hypnerotomachia Poliphili* é uma obra paradigmática que reúne todas as características de época que mencionamos anteriormente²⁸¹. Concordamos, então, com Robin Raybould quando diz:

*Apart from its technical and bibliographic interest, the book absolutely typifies the literary and philosophic atmosphere of the time, the moment in history when the emblem books were conceived. Many if not all the themes of Renaissance literature and culture are encapsulated in it; from Platonism to personification, a passionate not to say erotic love of classical languages, architecture and monuments, an obsession with secrecy and riddles all illustrated by hieroglyphs and devices and the whole subsumed within Poliphilo's dream within a dream. The text is replete with analogies and direct reference if not plagiarism from Apuleius, Boccaccio, Dante, Petrarch, Ovid, the Roman de la Rose in addition to architectural references from Alberti to Filarete.*²⁸²

Essencial, acima de tudo, é procurar conceber esse amálgama dentro de uma tradição simbólica em que a aparição da possibilidade de formulações simbólicas universais marca tanto seu ápice como sua desapareição. Por dois milênios, desde o advento da teoria platônica que propunha a realidade como um reflexo de esferas ideais, a compreensão ocidental foi marcada pela via de interpretação simbólica da realidade, sendo superada apenas com o advento do empirismo e das ciências naturais. Nesse sentido o Renascimento é o fim de uma era, o fim da era simbólica, a última época em que pudemos contemplar a autoridade do símbolo ou da imagem visual como algo espiritualmente superior à própria palavra.

Porém, a gnosiologia simbólica que iremos encontrar em grande parte de nossos exemplos não é estritamente platônica, mas neoplatônica. A teoria de Plotino que defende o conhecimento do Uno por intermédio de suas emanações, estando estas dispostas em hierarquia decrescente até chegar à terra, manifestação mais corrompida do seu Criador, funciona, inclusive como um método hermenêutico bastante natural para os humanistas. Abolida a Graça divina – e até certo ponto a própria divindade –, o conhecimento depende exclusivamente daquela “graciosa mistura de erudição e

²⁸¹ Curiosamente, uma das imagens do livro traz exatamente um elefante e um obelisco.

²⁸² Ibid. p. 243.

urbanidade que só podemos circunscrever com a palavra, já muito desacreditada, ‘cultura’²⁸³. Por, entre outros motivos, isso a oposição medieval entre *humanitas* e *divinitas* cedeu lugar à oposição *humanitas* e *barbaritas*. Para o homem medieval a humanidade somente poderia superar sua animalidade humana aproximando-se da divindade; para o renascentista essa superação ocorre no momento em que conseguimos nos afastar da barbárie com o auxílio da cultura. “O humanista, portanto, rejeita a autoridade; mas respeita a tradição”²⁸⁴, diz Panofsky, e podemos acrescentar a essas palavras que a autoridade do humanista se baseia na hierarquia de sua própria tradição, seja ela inventada ou não, localizável historicamente ou não. A eternidade agora é, até certo ponto, projetada na própria história humana, pois aquilo que o homem registrou, para o humanista, é imperecível. Cria-se então uma espécie de vocação demiúrgica dependente do trabalho de reavivar o passado, visto que agora o impulso humano para o conhecimento equivale a ascender ontologicamente, e com isso a aproximar-se da causa primeira.

Essa tensão neoplatônica entre microcosmo e macrocosmo pode ser compreendida se levarmos em conta a concepção interpretativa derivada do *Speculum Mundi* ou *Liber Mundi*. A tentação de imanentizar o símbolo e, conseqüentemente, sua adoração foi constantemente combatida na Idade Média, que, por meio das interpretações tipológicas conseguiu conciliar a Revelação com a herança clássica. Encontra-se o caso mais notório dessa estratégia na *Quarta Écloga* de Virgílio em que o retorno à Era de Ouro com a partir do nascimento de um menino é interpretado como um prenúncio da vinda de Cristo. Quando então as barreiras interpretativas foram enfraquecidas e a própria interpretação se tornou uma via seja de conhecimento humano ou espiritual, criou-se toda uma literatura em que o símbolo era o elo fundamental de ligação entre o mundo das formas e o mundo das idéias. Podemos voltar então ao *Hypnerotomachia Poliphili* para de colher um exemplo de até que ponto a imanentização simbólica podia ser considerada uma via de acesso à verdade. Em seu clímax, diz R. Raybould,

²⁸³ PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. p. 20.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 22.

*The hero Poliphilo is lead to the gate of the ultimate mystery by two assistants, Logistike and Thelemia, Logic and Desire, but at the last moment he abandons the former and proceeds only with Desire. Discourse and reasoning alone could not hope to grasp the truth of the heavenly spheres; man, the microcosm, had to rely only on the clues given by the symbolism of the material world revealed by the senses.*²⁸⁵

Vemo-nos diante, portanto, de uma época privilegiada para o estudo do simbolismo e, conseqüentemente das relações entre pintura e poesia. As objeções de que não estamos tratando efetivamente de pinturas, mas de xilogravuras ilustrativas e de que a própria poesia que analisamos é de qualidade inferior por ser moralizante ou epigramática não se sustentam se analisamos a abrangência da influência dos livros de emblemas e, de modo geral, da teia simbólica que ajudam a fomentar e cristalizar artisticamente seu poder de significação. Inclusive o campo de estudo que abordamos é bastante recente e a evidência de sua importância vem pouco a pouco sendo descoberta. Também é significativo notar que a bibliografia fundamental para o estudo dos livros de emblemas só foi publicada numa em inglês em 1949, por Mario Praz em seu *Studies in the Seventeenth-Century Imagery*²⁸⁶. Com o passar dos anos a influência que o estudo isolado temporalmente, mas não menos fundamental de Henry Green intitulado *Shakespeare and the Emblem Writers* e publicado em 1870 aumentou de forma exponencial. Fala-se, por exemplo, de influências emblemáticas em Goya, Brueghel, Spenser, Velázquez, John Donne, Rembrandt, Quevedo, Camões, John Bunyam, George Herbert, Robert Herrick, entre outros pintores e poetas.

When thoughts and prejudices become stereotyped, they seek the fixed expression and convenient reference of a visual symbol. The Renaissance, with its Christian, classic, and neo-Platonic imageries, afforded an excellent demonstration of this. During that period, which enlarged consciously and unconsciously the implications of ut picture poesis, this imagery could be examined in either the poetry or the painting. Nowhere does one find, however, a more harmonious marriage of artistic and literary metaphor than in the innumerable and popular emblem books of the Renaissance, depositories, as Henri Stegemeier writes, of so many traditions, themes, and opinions both belletristic and bellartistic. These emblemata were the

²⁸⁵ RAYBOULD, R. *An introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*. p. 26-27.

²⁸⁶ Devemos notar, a fim de exemplificar a grande atenção com que esse resgate da literatura emblemática foi recebida, o importante adendo de Karl Ludwig Selig em *Addenda to Praz, Bibliography of Emblem Books*.

perpetuating vehicles by which neoclassic metaphor was brought to the thousands of Europeans whose only contact with the painting of their time was an occasional glance at the religious figures over the candlelight of their local basilica and whose contact with literature was the sporadic reading of racy novella or those antecedents of the novels which the Renaissance lumped under the term of "heroic poem." Everyone read the emblem books, or looked at them, and there were more editions of Alciati in the sixteenth century than there were of Rabelais.²⁸⁷

Tudo isso nos leva a admitir, portanto, a presença de uma nova síntese imaginativa que surge das ruínas da Idade Média como a tentativa inconsciente de um recomeço expressivo perante uma nova ordem que surgia. Simultaneamente à descoberta do Novo Mundo, às revoluções astronômicas e à Reforma Protestante, houve, naturalmente, um movimento de busca por novas referências simbólicas que oscilou entre passado e presente. Assim se explica, parcialmente, o amálgama entre fontes imagéticas judaico-cristãs, egípcias, gregas, romanas, greco-romanas, literárias, científicas, entre outras que se verifica, inicialmente, no Renascimento e, posteriormente, no Barroco, vindo a ser, sob certo aspecto, superado apenas pela profunda mudança de referências efetuada pelo Romantismo. É no gênero emblemático que essa ressimbolização está de todo presente e visível.

6.2.

Alciato e o gênero acidental

Em 09 de dezembro de 1522, o jurista Andrea Alciato (1492-1550) escreveu ao editor Francesco Calvo para comunicar-lhe sobre um livro de epigramas que escrevera em seu tempo de folga. A obra, intitulada *Emblematum Liber* ou simplesmente *Emblemata*, foi composta com a intenção de entreter seus pares eruditos com breves poemas epigramáticos que para o autor não passavam de exercícios engenhosos impublicáveis. Ainda era impensável que aquelas composições descompromissadas fossem se tornar um monumento chave da cultura renascentista,

²⁸⁷ Ibid.

indispensável durante séculos em qualquer biblioteca humanista que merecesse este nome²⁸⁸. Era mais impensável ainda que sua influência se estendesse para além da mera esfera literária e povoasse a própria estrutura simbólica da época, tornando-se o molde para um gênero literário extremamente popular e, principalmente, tornando-se uma chave interpretativa para inúmeras outras obras igualmente simbólicas durante mais de dois séculos. Porém, para entender com se deu essa verdadeira metamorfose, precisamos nos deter um pouco na figura de Alciato e na história da publicação de *Emblemata*.

Andrea Alciato foi um jurista italiano, nascido na cidade de Alzate Brianza próxima a Milão que, ao aliar a ética e a retórica clássicas, e a erudição filológica e literária humanista às bases teóricas do direito da época²⁸⁹, ficou conhecido como pai de toda uma escola de pensamento jurídico²⁹⁰. Curiosamente, apesar de ser italiano a escola que fundou considerada da linhagem francesa devido a ter lecionado por quatorze anos em Bourges. Sua meta era unir, na prática, a jurisprudência às chamadas *bonae litterae*, definidas por ele nos seguintes termos:

*And, in order that I may not keep you any longer in suspense in regard to the method I propose, I shall say I consider the best method for anyone who hopes to approach the study of the civil law is to provide himself first with a knowledge of good literature. And lest any of young men may fail to understand, I call good literature the arts of speaking: grammar, dialectics and rhetoric. Intellectual sciences I name likewise the knowledge of history and poetry. I call also by the name of intellectual sciences those parts of philosophy on the one hand, which are concerned with the investigation of the secrets of nature, and on the other hand, that which fashions the morals of citizens. Finally, I call intellectual sciences the name of Greek and Latin literature, which receives the name of scientific culture because, although they may contribute in a more lofty manner to other professions, yet they contribute chiefly to the advantage of jurisprudence.*²⁹¹

Mais do que um resumo da atmosfera que cercava a personalidade humanista, o trecho acima nos fornece uma pista para o sucesso de *Emblemata* pelo simples fato de seu autor ser uma espécie de encarnação do espírito da época. *Emblemata* foi uma

²⁸⁸ALCIATI, A.A *book of emblems*.

²⁸⁹KELLEY, D. R. *Jurisconsultus Perfectus: The Lawyer as Renaissance Man*. p. 88.

²⁹⁰KISCH, G. *Humanistic Jurisprudence*.p. 83.

²⁹¹STEVENS, L.C.*The Contribution of French Jurists to the Humanism of the Renaissance*.p. 97.

concretização acessível daquilo que no domínio do direito era restrito a um círculo especializado. O lado literário de sua personalidade é melhor percebido quando consideramos algumas influências em sua formação. Sabemos que Jean Lacaris, tradutor da *Anthologia Planudea*, que mais tarde seria integrada, juntamente com outras antologias paralelas, na *Anthologia Graeca* da qual, não por acaso, Alciato traduziu e publicou, em 1529, epigramas que serviram-lhe de base para alguns de seus emblemas. Também é significativo que Alciato tenha estudado, em seu doutorado, com Filippino Fasanini, tradutor de uma edição de *Horapollo* publicada em 1517. Isso é suficiente para compreender a natureza dos epigramas que formavam o manuscrito inicial de *Emblemata*, porém, foi um acidente editorial que determinou o destino de sua obra e a criação do gênero emblemático.

Parece-nos bastante razoável a história de que Alciato, ao ser comunicado pelo editor Heinrich Steyner da publicação de uma edição baseada no manuscrito de *Emblemata* que este adquirira misteriosamente tivesse tentado impedi-la. Não é difícil supor como uma obra de caráter lúdico poderia afetar o *decorum* do respeitado jurista. Fato é que de nada adiantou sua tentativa. *Emblemata* foi publicado pela primeira vez no ano de 1931. O lado significativo do acidente, no entanto, está no fato de que Steyner comissionou, por sua própria conta, ilustrações que se adaptassem tanto ao conteúdo dos epigramas como aos *layouts* de livros ilustrados em voga na época (livros de fábulas, bestiários, provérbios, etc.)²⁹². Talvez seja essa também a razão da tentativa de impedir a publicação, pois toda a erudição ali contida foi então misturada a algo que pertencia aos gêneros mais notoriamente populares existentes – não podemos esquecer que do século XIII ao século XV as *Bibles Moralisées*, derivadas da *Biblia Pauperum* que nos remete ao século IX, já eram destinadas às camadas mais populares da sociedade. Algo que pode ter chocado ainda mais o jurista foi a inexactidão da composição das xilogravuras, que, fruto da precária educação dos ilustradores ou talvez da incompetência do editor, separaram mais ainda a publicação da natureza erudita dos emblemas originais. Desse modo surgiu um dos maiores

²⁹² Notemos que na edição de Steyner restaram, não sabemos por que motivo, seis emblemas sem ilustração.

fenômenos editoriais do Renascimento, prefigurando mais de 200 edições em menos de dois séculos e traduções para as línguas européias mais importantes²⁹³.

Faz-se necessário, para esclarecer a natureza do novo gênero, compreender o próprio termo que o caracteriza. Existe uma extensa polêmica em torno do termo “emblema”, sendo que a origem de boa parte da discussão reside no dilema estrutural que Heinrich Steyner ajudou a desencadear. *Inscriptio, pictura* e *subscriptio* seriam, por excelência, uma definição básica razoável da estrutura geral aquilo que viria a ser a composição natural das obras que se encaixam no gênero emblemático. O problema surge quando consideramos que o conceito de emblema antecede tanto terminologicamente quanto como concepção literária o gênero que lhe deu notoriedade. Hessel Midema, que pesquisou o problema em seu ensaio *The Term Emblema in Alciati*, conta-nos que nos círculos aristocráticos pelos quais Alciati circulava havia grupos cujo passatempo era compor e colecionar *emblemata*, que nada mais eram que poemas e epigramas nos moldes dos que são encontrados na *Anthologia Graeca*. Trata-se, porém, de um tipo peculiar de composição poética devido a sua característica pictórica, pois tinham que sugerir, no mínimo, certa visualidade comum às divisas e representações heráldicas da época. A etimologia também pode sugerir um caminho para apreendermos o caráter desinteressado desses poemas. Em grego, *ἔμβλημα* remete a qualquer coisa implantada, inserida em algo de que originalmente não faça parte. Percebemos já nessa utilização algo do caráter ornamental que passará ao termo latino *emblema*. Ao passar para a língua latina, o termo é dotado de qualidades técnicas quando se refere a obras de arte, pois denota especificamente um trabalho incrustado ou, numa forma mais livre, algo ornamentado por apliques. No Renascimento, seu sentido se relaciona com a definição de obras de decoração temporárias e que podem ser facilmente removidas²⁹⁴. Além disso, boa parte das intenções de Alciato para com a sua obra e de suas opiniões quanto a utilização do termo são esclarecidas quando lemos a dedicatória da primeira edição a Conrad Peutinger:

²⁹³ Digno de atenção é o ensaio de Karl Ludwig Sellig, intitulado *The Spanish Translations of Alciato's Emblemata*, que nos fornece uma visão da recepção da obra de Alciato no país ibérico.

²⁹⁴ MIEDEMA, H. *The Term Emblema in Alciati*. p. 239.

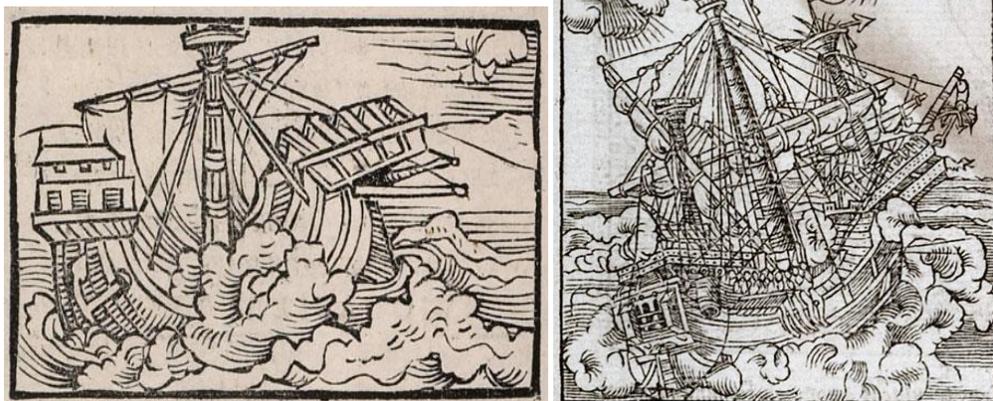
*Preface of the most famous gentleman Andrea Alciati to his small book of emblems, for Masyer Conrad Peutinger of Augsburg. While the nut makes boys and the die youths forget the time, so the playing-card causes men to pass their days in idleness. In our leisure hours we make these emblemata: signa, executed by the master hand of craftsmen. Just as one can attach trimmings to clothing and badges to hats, so must each of us be able to write with dumb signs. May the noble emperor grant you the possession of precious medals and the choicest antiques. I for my part, however, shall give you, as one poet to another, paper gifts; accept them, Conrad, as a token of the friendship I bear you.*²⁹⁵

Suas referências a “signos mudos” diz respeito aos hieróglifos e obviamente nos remete à comparação de Simônides; o emblema deve ser composto a fim de propor uma visualidade semelhante à hieroglífica e deve, sobretudo, interagir semanticamente com essa representação.

Voltemos então à história da publicação de *Emblemata*. No ano de 1534, Alciato finalmente autorizou a publicação de uma edição cujo título foi alterado de *Liber Emblematum* para *Emblematum Libellus*, um diminutivo que deixa ainda mais clara a intenção nada grave de suas composições²⁹⁶. A apresentação dessa edição, sob os auspícios do diligente editor Chrestien Wechel, era, a princípio, uma justificativa. Dizia entre outras coisas que o texto publicado por Steyner não fora de fato autorizado, que se tratava de uma tentativa de desmoralizar o eminente jurista e que Alciati mesmo concordara de forma relutante com a nova publicação. O editor ressalta também que as imperfeições da antiga obra eram em grande número e se encontravam em toda parte, tendo o autor o cuidado de corrigi-las, adequando fielmente a obra a seu gosto. Duas mudanças são particularmente significativas nessa nova edição, a saber, os nove novos emblemas adicionados pelo autor e, principalmente as correções na iconografia, que além de se adequarem mais fielmente ao texto, passaram de toscas xilogravuras a finas representações, como podemos ver nas imagens abaixo:

²⁹⁵Ibid. p. 241.

²⁹⁶Sobre as intenções de Alciato, John Manning ressalta: “*We cannot be sure what Alciato’s intentions were fr the new genre, though we can make some guesses. From his dedicatory epigram to Peutinger, the preface to almost all editions of Emblemata, it seems he considered his emblems as poems – epigrams that cleverly describe images, statues, piictures and similar kinds of visual shows.*” e acrescenta “*Suffice is to say, if Alciato were to have returned to the world and sought to buy a copy of his emblems some 80 years after his death, he would scarcely have recognize the book as his own.*” MANNING, J. *The Emblem*. p. 46-48.



O destino da obra foi então selado. Em 1546, com mais 84 novos emblemas, *Emblemata* foi lançado pela editora de Aldo. Seguiram-se, ainda com Alciato vivo, dezenas de edições. Steyner publicou ao menos mais três edições até 1534. Editores como Guillaume Rovillé, Mathieu Bonhomme, Jean de Tournes, Jerome Marnef e Christopher Plantin também lançaram suas respectivas edições baseadas na versão autorizada de Wechel. Segundo John F. Moffitt, recente tradutor de Alciato, a sucessão de traduções ocorre na seguinte ordem: francesa 1536, alemã 1542, espanhola, 1549, italiana, 1551²⁹⁷. O que mais nos chama a atenção nessas novas edições, além, obviamente, das mudanças imagéticas e da colaboração permanente de Alciato ao compor novos emblemas, é a tradição exegética que surgiu de seus comentários e que acompanhará toda uma evolução das teorias simbólicas surgidas no Renascimento. Essa tradição muito deve ao imenso comentário de 560 páginas escrito por Claude Mignault e publicado na edição de Plantin, em 1573, precursor da grande teoria dos símbolos da época será composta pelo jesuíta Claude-François Menestrier (1631–1705), grande especialista em heráldica que compôs 152 obras sobre o assunto, visando formular uma completa teoria filosófica das imagens.

²⁹⁷ALCIATI, A. *A book of emblems*. p. 13.

A fim de compreender a amplitude do fenômeno dos livros de emblemas devemos procurar além de conhecer suas inspirações e tradições, formar uma noção clara da extensão abrangida pela literatura simbólica e, só então, vislumbrar o alcance de trabalhos como os de Mignault e Menestrier. Estima-se que no Renascimento existiram pelo menos oitenta gêneros específicos de composição simbólica; descobre-se cada vez que mais divisas, hieróglifos, enigmas, símbolos, fábulas, parábolas, emblemas, sentenças, medalhas, brasões, cifras, provérbios, hieróglifos, epigramas, alegorias, lapidários, entre muitos outros, não são apenas expressões de caráter até decorativo, mas verdadeiras composições literárias com suas próprias regras, técnicas e funções expressivas. Mais do que uma verdadeira obsessão meramente literária com o simbolismo, essa variedade demonstra como ele, na verdade, permeava todos os aspectos da vida em sociedade. Nada tem de acaso a escolha de Mario Praz ao iniciar sua obra seminal sobre a literatura emblemática com a o *Retrato de um Cortesão* de Bartolomeo Veneto. Em seu chapéu está um adorno com o lema “*Probasti et cognovisti*”, retirado do Salmo 138,1²⁹⁸. Isso não passaria de um detalhe curioso se não fosse a procedência literária de sua escolha, pois o emblema foi retirado do famoso *Diallogo dell’Impresi Militari et Amorse* (1551), de Pierio Giovio. Podemos imaginar o status que alguém pretendia obter ao utilizar em seu vestuário uma peça



Figura 11 – Bartolomeo Veneto, Retrato de um Cortesão.

Nada tem de acaso a escolha de Mario Praz ao iniciar sua obra seminal sobre a literatura emblemática com a o *Retrato de um Cortesão* de Bartolomeo Veneto. Em seu chapéu está um adorno com o lema “*Probasti et cognovisti*”, retirado do Salmo 138,1²⁹⁸. Isso não passaria de um detalhe curioso se não fosse a procedência literária de sua escolha, pois o emblema foi retirado do famoso *Diallogo dell’Impresi Militari et Amorse* (1551), de Pierio Giovio. Podemos imaginar o status que alguém pretendia obter ao utilizar em seu vestuário uma peça

²⁹⁸ Uma razão metodológica razão para o enfoque indireto do problema através de pinturas nos é fornecido por M. Jourdain: “It has been supposed that during the Elizabethan period English secular embroidery branched off into a peculiar style, exhibiting fancies or conceits which stand in some relationship to the conceits of contemporary poetry. Of this embroidery so little actual trace remains that, in confirmation of the theory, we have to appeal to the evidence of portraits like that of Queen Elizabeth (attributed to Zuccherro), in which the underskirt is embroidered with a curious medley of conceits based on plant, animal and bird forms, or to the portrait of the same queen at Hatfield House, where the robe is embroidered all over with human eyes and ears, emblematical of the royal vigilance and wisdom.” JOURDAIN, M. *Sixteenth Century Embroidery with Emblems*.p. 326.

desenvolvida pelo mesmo *designer* a quem foi encomendada a divisa do rei Henrique II de França. Segundo Giovio, a perfeita divisa deveria apresentar justa proporção entre o moto e a imagem, não deveria ser tão obscura quanto eram os emblemas e hieróglifos, devia ser facilmente apreensível, não poderia conter formas humanas e, de preferência, não deveria conter mais de quatro palavras, sempre latinas.

Essa rigidez dos detalhes, impensável nos dias de hoje, nos remete ao aspecto decorativo que, se por um lado distancia-se da literatura, por outro lado acaba sendo seu companheiro formal e, como veremos, uma das razões de seu sucesso. Como vimos, podemos encontrar diversos motivos para o sucesso do gênero emblemático, a disseminação da educação, a invenção da imprensa, a retomada dos clássicos, o exotismo resultante da proliferação de referências, a laicidade, etc. No entanto, talvez nenhum deles seja tão significativo para sua popularização do que o caráter ornamental, já apontado pela etimologia. Ao contrário do que pode parecer, o cortesão de Veneto não é uma exceção: o padrão simbólico era uma constante na representação ornamental. John Manning afirma categoricamente “*no domestic or public space was left unfilled by some appropriate emblematic decoration*” e continua

*As one progressed from the bedroom, to the hall, to the library, to the garden, ceilings could catch in mid-carreer a falling Phaeton, or a fireplace suspended a Quintus Curtius at the apex of his heroic leap; overmantels might display a merchant's profession; or walls, tapestry hangings showed the cardinal and the theological virtues; curtains cabinet, and bed-hangings might depict the exploits of Cupid or the loves of the gods; windows instructed the eye as much for what was written on them as for what could be seen through them; pictures of famous worthies of the past inspired the viewer to present emulation; vases, statues, pillars, rings, clothing might represent private resolutions (...)*²⁹⁹

Novamente é a etimologia que nos fornece uma chave conciliadora. *Kóσμoς* tem, como sentido, além do habitual que denota ordem, algo decorativo, até mesmo Homero utiliza o termo nos dois sentidos. Aristóteles também o aplica segundo as duas possibilidades, definindo como *holon kosmon* a ordenação do universo e aplicando dubiamente o termo para designar uma das possíveis qualidades da linguagem poética. Notemos também que *ornatus*, no Gênesis da Vulgata, refere-se

²⁹⁹ MANNING, J. *The Emblem*.

de modo extremamente apropriado ao acabamento da Criação e à ordenação que a mesma apresentou ao ser contemplada por Deus. Desse modo, não é difícil perceber como todas essas manifestações simbólicas que, inicialmente podem parecer futilidades de uma época, tomavam quando consideradas segundo seu caráter ordenador um aspecto definitivamente importante. Essa importância pode ser percebida também no termo *decorum*, que pode ser interpretado como um elo de ligação entre os pólos decorativo e ordenador, sendo então aquilo que de apropriado existe dentro dessa tensão.

Dada a impossibilidade de resumir a evolução do gênero, que perdura, em suas mutações até hoje em dia; dada também a especificidade dos nossos propósitos, podemos apenas esboçar uma visão panorâmica do que ocorreu após o fenômeno Alciato. Os primeiros livros de emblemas traziam três temáticas principais: história natural, seguindo o modelo de Plínio e dos bestiários medievais, histórias do mundo clássico, ou provérbios. Por mais que, futuramente o gênero tenha sido adaptado às mais diversas temáticas possíveis na época, podemos afirmar que sua vocação fundamental é moralista. É no fundamento moral que se encontra uma grande unidade do gênero emblemático e o *decorum* de que falamos. Historicamente essa vocação se solidifica com a utilização maciça do gênero pelos jesuítas como arma em favor da contra-reforma. O Concílio de Trento (1563), além das medidas contra a heresia protestante promulgou um decreto sobre a importância das imagens para a evangelização. A partir disso apenas um pequeno passo foi necessário para incluir os livros de emblemas na categoria das obras de exortação da fé, tornando-se a composição de emblemas um dos pilares didáticos do ensino jesuíta.

A disseminação dos livros de emblemas seculares teve destino semelhante ao da obra de Alciato. Já nos primeiros anos de publicação encontramos traduções do latim para as línguas européias mais importantes. Considerando que grande parte dessas traduções incluíam ampliações, modificações, comentários e novas xilogravuras, podemos pensar também numa crescente valorização do gênero ao invés de apenas uma febre editorial. O mesmo Plantin que publicou a clássica edição comentada de que falamos acima, publicou durante vinte e nove anos ao menos um

livro de emblemas por ano. Devemos a Alciato também a demarcação do primeiro ponto de disseminação dos livros de emblemas, a França. Menos de cinco anos após o lançamento da edição de Chrestien Wechel, surgia, em 1539, *Le Theatre de bons Engins*, de Guillaume de La Perrière, que trazia a novidade dramática de estabelecer na *subscriptio* uma espécie de diálogo entre narrador e o auditório. Destacam-se também, na vertente francesa o *Liber Fortunae* (1568), primeiro a trazer apenas um assunto, notadamente o problema do destino; o *Emblemes ou Devises Chrestiennes*, de Georgette De Montenay (1571), primeiro livro de emblemas escrito por uma mulher. Nos Países Baixos, destacamos a publicação de *Amorum Emblemata* (1608) de Otto Van Veen, primeiro livro de emblemas em várias línguas. Na Itália é importante ressaltar o surgimento de *Icones Symbolicae* (1628) primeiro livro de emblemas que trazia a nova técnica de gravação em placas de cobre, que, se por um lado, permitiam um traço mais delicado e exato, por outro lado desgastavam mais rapidamente que os modelos de madeira. Na Espanha, o livro de destaque é *Emblemas Morales* (1608), de Sebastián de Covarrubiase na Alemanha *Atlanta Fugiens*, de Michael Maier (1617), livro de emblemas alquímicos que trazia, além das partes tradicionais do emblema, composições musicais que recentemente foram gravadas pela orquestra de câmara Vox Nova e pelo Ensemble Plus Ultra. Temos, na Inglaterra os livros de Francis Quarles, *Emblemes* (1635) e *Hieroglyphiques of the Life of Man* (1638), cujo sucesso é atestado pelas sessenta edições desde o seu lançamento até o século XIX. Finalmente, encontramos em Portugal, para compensar a pequena produção emblemática, a transposição dos motivos para a *azulejaria*, que no século XVIII chegou ao Brasil e cujo exemplo mais notório e estudado é o dos painéis do Convento de São Francisco em Salvador, em que se encontram emblemas copiados de *Emblemata Horatiana* de Otto Vaenius³⁰⁰.

³⁰⁰ JÚNIOR, R. A. *Portuguese Emblematics: An Overview*, p. 145.

6.3.

Os emblemas e suas estruturas

A definição da estrutura dos livros de emblemas é certamente mais problemática que a busca de suas origens. Geralmente é aceito que *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio* formam a estrutura clássica do emblema, ou seja, compõem aquilo pelo qual o gênero emblemático é reconhecido instantaneamente – pensa-se em emblema e ao mesmo tempo nessa estrutura. Entretanto, ocorrem alguns problemas com tal definição ³⁰¹. O primeiro diz respeito às obras que não pertencem ao gênero emblemático e que trazem essa mesma estrutura, algo extremamente comum nos livros de poemas ilustrados da época que podiam trazer para cada trecho uma imagem. A história também não compactua com uma definição estritamente tripartida, uma vez que a estrutura antecede o gênero e inclusive em algumas iluminuras medievais podemos encontrar casos que a preenchem perfeitamente. Por último, existe o próprio desenvolvimento do gênero. Encontramos tanto livros de emblemas nus quanto livros de emblemas com até oito partes diferentes para cada emblema, e com as mais diversas disposições de *layout*. Alciato mesmo, em sua *Opera Omnia* (1546-49) retirou as imagens de seus emblemas, retornando aos primórdios do suposto manuscrito original de sua primeira edição não autorizada. Definir o emblema a partir da temática também não seria uma solução interessante. Originalmente morais ou devocionais, eles se expandiram para áreas tão diversas quanto a ornitologia, a culinária e a pedagogia infantil ³⁰². Até que ponto poderíamos

³⁰¹ “How do matters actually stand with this modern scholarly terminology? Besides *emblema*, we meet in Heckscher and Wirth the terms *lemma*, *icon* and *epigram* for the parts, of which, in their view, the emblem must be composed. We find further terms in Schöne, who speaks of *pictura* (*icon*, *imago*), *inscriptio* (*motto*, *lemma*) and *subscriptio*. Where all these terms originate is not clear. Alciati himself uses *epigrammae*, *ikon*, *pictura*, *imago* and *sententia* are terms which, though perhaps not traceable in Alciati’s own writings, are certainly to be met in the forewords of his publishers. *Lemma*, *inscriptio* and *subscriptio* on the other hand, do not, during the lifetime of Alciati, occur in this connexion.” MIEDEMA, H. *The Term Emblema in Alciati*.p. 234.

³⁰² John Manning, em resposta à pergunta comum sobre se os livros de emblemas restringem-se à categoria moral ou devocional responde: “In many cases Yes. But they could also be works of social satire, esoteric science, philology, or libidinous speculation. Content is no certain guide. *Emblemata* or ‘emblem books’ formed no discrete category in Early Modern libraries. Some books of emblems were shelved in the poetry section, others catalogued as legal or medical, still others as ethics, or politics, or divinity, or natural history. Occasionally in early libraries multiple copies of the same book

negar, por exemplo, a qualidade emblemática³⁰³ ao *Orbis Pictus* (1658) de Comenius. Primeiro livro ilustrado especificamente voltado à pedagogia infantil, e já em 1666 publicado em edição quadrilíngue, sua estrutura se constitui exatamente do anúncio do tema como *inscriptio*, de uma *pictura* instrutiva e de passos numerados da lição como *subscriptio* diretamente referencial à figura. Mesmo diante de todas essas variáveis, podemos deixar a questão, até certo ponto, em aberto porque a definição do gênero está distante de nossos propósitos; mais concernentes a eles são os problemas que envolvem sua estrutura e as relações que daí decorrem.

Interessamo-nos essencialmente pela estrutura tripartida porque é ela que define mais explicitamente o lugar do *ut pictura poesis* na literatura emblemática; esta é a razão de nossos exemplos serem em sua grande maioria frutos de livros com essa estrutura, e que restringe também a amplitude de nossas referências às obras que se encaixam nesse modelo ou em suas expansões. Entretanto, não podemos ignorar a importância dos emblemas nus e de sua analogia com a *ekphrasis*, porque além de uma importância para a origem histórica eles trazem consigo uma matriz composicional que podemos aproveitar como ponto de partida para a nossa análise da poética emblemática. Casos estruturais em que podemos cogitar uma convergência entre emblema e forma poética podem ser encontrados em alguns poetas do Alto Renascimento sob a influência de Petrarca, mais especificamente aqueles que empregavam os modelos de sonetos em seqüências na Inglaterra Elizabetana – algo que poderia ser, até certo ponto, expandido para outras áreas de influência como França e Itália. Frances Yates ao deslocar o foco de estudos desse período, privilegiou

were each classified in different sections. Emblems could also be found within larger works of reference: rhetorical manuals, educational treatises, encyclopedias, dictionaries, and scientific reference works on botany, ornithology, herpetology, etc. Nor was the emblem – whether ‘naked’ or otherwise – always to be found between the sheets of a printed volume. Sometimes it was part of some public celebration, gratulatory or funerary; sometimes it formed the basis of a sermon; sometimes it decorated the interior or exterior of religious or civic building.” MANNING, J. *The Emblem*. p. 20-21.

³⁰³ Futuramente pretendemos adicionar a este capítulo considerações acerca da discussão sobre a estrutura do emblema presente na obra de Peter M. Daly intitulada *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Por enquanto nos detemos nas semelhanças apontadas por Virginia W. Calahan, e a nossa: "Daly acknowledges at the outset the difficulty of arriving at a satisfactory definition of the terms ‘emblem’ and ‘emblematic.’ There are numerous works calling themselves ‘emblem books,’ and those who have confronted the elusive questions implicit in any discussion of emblem theory have brought with them their own subjective emphases" CALLAHAN, V. W. *Two New Studies of the Emblem*. p. 122.

criticamente os *conceiti* ao invés do indivíduo ou das influências recebidas³⁰⁴. Esse deslocamento de ponto de vista permitiu a descoberta de diversos pontos de ligação entre a poesia composta na época e sua concepção como fenômeno artístico dentro de uma genealogia do *conceiti* que apontava a linguagem de Petrarca como algo altamente pictórico ou, mais especificamente, emblemático.

Yates não parte de um poeta inglês, mas de um italiano, Giordano Bruno, para estabelecer sua idéia de *emblematic conceit*. Em 1585, Giordano Bruno, enquanto vivia na embaixada francesa em Londres, publicou *De gli eroici furori*, dedicado a Sir Philip Sidney. A obra era estruturada em diversas seções emblemática, cada uma contendo, além das partes tradicionais do emblema – em que a *subscriptio* era na verdade um soneto e a *pictura* uma descrição pictórica –, um comentário de cunho filosófico-espiritual. A historiadora britânica vale-se do exemplo do emblema acompanhado do motto *Mors et vita*, em que a *pictura* consiste em “two stars, below which is a head with four faces which blow towards the four corners of the heavens and which represent the winds.”³⁰⁵ Sua origem é obviamente o *topos* dos olhos da amada como duas estrelas fulgurantes que quando defrontados têm o poder de aniquilar o amante; disto ela conclui: “In short, the conceit is an emblem.”³⁰⁶ A categoria emblemática do *conceitto* é tão particular que um dicionário como o *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* reserva a ela considerável atenção e relacionando-a como uma variante esotérica do *heraldic conceit*.

Também seria lícito dizer que o conceito se torna um emblema no momento do encontro de duas tradições pictóricas, a petrarquista e a emblemática, um encontro em que a segunda tradição certamente foi obliterada pela primeira e em que a

³⁰⁴ “Modern English students of this poetry have tended to examine it mainly from two angles, which one might characterize as the personal and the literary. The critic interested in the human side asks himself how far the language of Petrarchism is sincere, by which he means: Does it express real feeling for individual women loved by these poets or is it only an artificial fashion? On the whole it has been felt that language so stilted and conventional as that of the majority of these sonnets cannot be the vehicle of genuine human feeling. The literary approach has concentrated on the tracing of sources, and has proved that the Elizabethan sonneteers borrow their conceits and phrasing, not only from Petrarch himself, but also from his many Italian imitators, and, above all, from the French Petrarchists of the school of Ronsard.” YATES, F.A. *The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's De Gli Eroici Furori and in the Elizabethan Sonnet Sequences*. p. 101.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 103.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 102.

primeira deve algo importante à segunda. Do mesmo modo que a *Anthologia Graeca* serviu de fonte para a literatura emblemática, Petrarca, em casos mais específicos, também teve seu papel como origem de possibilidades imagéticas fundamentais para o desenvolvimento da poesia dos séculos XVI e XVII. O caráter poético que une essas duas fontes se encontra naquilo que Yates define como potencial emblemático da poesia, algo que certamente transcende a mera categoria pictórica. Isso é de tal forma patente que a pesquisadora não vê problema em afirmar que mesmo que os sonetos fossem despidos de seus estruturadores formais emblemático, trariam por si mesmos a natureza emblemática; eles seriam de fato uma seqüência de sonetos, mas também uma seqüência emblemática:

*It will be remembered that in outlining Bruno's methods in the Eroici furori the point was emphasized that he uses emblems in conjunction with poems. He describes the conceit in visual form in the emblem, and sings it in aural form in the poem. There is thus some organic connection between pictorial emblems and poetic conceits, and it follows that to place the emblems historically is also to place the sonnets. If, as we have said before, the poems of the Eroici furori were to be printed without the emblems and the commentaries, they would appear as a kind of sonnet sequence. This sonnet sequence would belong to the same climate as the emblems; that is to say, however much it might appear to be addressed to an 'ordinary love,' it would in fact be a record of spiritual experience, a translation of the images of the Canticle into Petrarchan conceits used as hieroglyphs, and, historically speaking, it would reflect a moment in the late 16th century in which the forces of the coming age were beginning to use these images with a different spiritual accent.*³⁰⁷

Um desenvolvimento mais recente da mudança paradigmática de Yates pode ser encontrado nas investigações sobre a relação entre a noção de espaço no emblema e a noção de espaço poético investigada por Gisele Mathieu-Castellani, em seu ensaio de 1991 intitulado *The Poetics of Place: The Space of the Emblem*. Uma inferência que podemos imediatamente estabelecer diz respeito à utilização do espaço dramático, inicialmente em alguns dos primeiros livros de emblemas franceses, como no já citado *Le Theatre de bons Engins* (1539) de Guillaume de la Perrière, e, posteriormente, em outros lugares. O termo teatro estabelece, nesse caso, uma técnica originalmente já presente na *Anthologia Graeca* em que o diálogo é parte integrante da *subscriptio*. A partir disso podemos pensar no emblema também como

³⁰⁷Ibid., p. 108.

um espaço de tensão dramática entre as personagens alegóricas, metafóricas, simbólicas ou mitológicas presentes na *pictura* e na *subscriptio* como uma espécie de roteiro para a ação, Mathieu-Castellani fala de uma glosa versificada lançando luz sobre os atores da cena ³⁰⁸. É, a partir da transferência dessa ordem estrutural de relações semânticas para uma ordem composicional, que ela defende a existência do emblema como um modelo de discurso, um sistema de representações que pode ser transposto para uma composição poética sem que perca sua característica essencial. Mathieu-Castellani cita como exemplo de poema emblemático o seguinte soneto do poeta barroco Jean de Sponde(1557-1595):

*Les vents grondaient en l'air, les plus sombres nuages
Nous dérobaient le jour pele-mele entasses
Les abimes d'enfer etaient au ciel poussees
La mer s'enflait des monts, et le monde d'orages:*

*Quand je vis qu'un oiseau delaisant nos rivages
S'envole au beau milieu de ses flots courrouces
Y pose de son nid les fetus ramasses
Et rapaise soudain ses ecumeuses rages.*

*L'amour m'en fit autant, et comme un
Alcion L'autre jour se logea dedans ma passion
Et combla de bonheur mon ame infortunee*

*Après le trouble, en fin, il me donna la paix
Mais le calme de mer n'est qu'une fois l'annee
Et celui de mon ame y sera pour jamais.*³⁰⁹

³⁰⁸ MATHIEU-CASTELLANI, G; LYDON, K. *The Poetics of Place: The Space of the Emblem (Sponde)*. p. 32.

³⁰⁹ As autoras nos explicam que nos fornecem também esta tradução para a língua inglesa, mesmo em forma modernizada:

*The winds rumbled in the air, the darkest clouds,
Heaped up pell-mell, were stealing the day from us,
The depths of Hell were pressed to the sky,
The sea was swollen with mountains and the world with storms,*

*When I saw that a bird, deserting our shores,
Flies to the very center of the angry waves,
Sets there the bundled straw of his nest,
And suddenly calms the foaming fury.*

*Love did as much to me, and like a Halcyon,
The other day took up residence in my passion
And filled my unfortunate soul with happiness.*

Os primeiros quartetos sintetizam uma qualidade que seria essencialmente imagética e pertenceria à *pictura*, enquanto a *subscriptio* estaria contida nos tercetos, que também indica a *inscriptio*, “*Après le trouble, la paix.*” A diferença fundamental da concepção de Yates é que, no caso desta, a qualidade emblemática é uma convergência de origens pictóricas, e no caso da autora francesa é uma qualidade acima de tudo formal. A exatidão em que se baseia a analogia estrutural apontada no soneto de Sponde é, de fato, extremamente relevante e necessária. Podemos pensar que os quartetos possuem inclusive a mesma qualidade que os emblemas iniciais de Alciato possuíam; eles não sugerem apenas uma imagem, não são apenas pictóricos, eles sugerem, ao invés disso, uma imagem estritamente emblemática e complementar para o resto do soneto – ou do emblema imaginário. Formalmente a relação de equivalência entre quartetos e tercetos é semelhante àquela que existiria num possível emblema, estando o pássaro ligado ao mar assim como o amor à alma. Ao afirmar, “*This descriptive operation is clearly that of the Emblem, selecting the indirect path of analogy, and presenting a commonplace scene of everyday life as the metaphor of another scene.*”³¹⁰, Mathieu-Castellani, na verdade, ressalta ainda mais as analogias entre microcosmo e macrocosmo existentes na relação, assim como a analogia insistentemente reforçada no Renascimento entre *subscriptio*/alma e *pictura*/corpo – todas elas derivadas da mesma tradição neoplatônica. Trata-se de uma forma bastante singular de deixar de lado a possibilidade de mimese e realismo para aproveitar ao máximo o potencial simbólico-analógico; trata-se ainda de individualizar o símbolo e suas relações, uma vez que, por mais tradicionais que aparentem ser, estarão subordinados à hierarquia emblemática na qual a relação de interdependência determina grande parte do sentido.

Esse âmbito de coincidências estruturais se restringe, porém, a um período histórico em que é possível considerar os livros de emblemas e suas influências originais como bens compartilhados culturalmente. Fala-se, por exemplo, em

*After the agitation, finally, he gave me peace,
But the sea is calmed only once a year,
And my soul will be calm forever.*

Ibid., p. 35.

³¹⁰Ibid., p. 35.

qualidades emblemáticas, e até em uma tradição emblemática em certos tipos de composição poética inglesa que nos remetem ao século XV, como é o caso do manuscrito 37049 pertencente ao *British Museum* e analisados por Thomas W. Ross³¹¹. Nesse caso e em qualquer caso que anteceda os emblemas como gênero, preferimos falar em origens e não em estruturas, evitando o anacronismo que surge no momento em que adjetivamos uma obra de acordo com uma estrutura formal que sequer existia quando ela foi concebida. Esse tratamento, além de evitar uma confusão concernente ao espaço histórico do gênero, ainda reforça a convicção de que a nosso ver, ao considerar a existência de uma poética inerente às composições emblemáticas é possível atestar, concomitantemente, a existência de uma característica estética emblemática que pode ser transferida a uma composição unicamente poética mantendo, ainda assim, o vigor do gênero que a nomeia.

Com o culto dos clássicos, estabeleceu-se também, ou melhor, revigorou-se o culto da figura do poeta como ser diretamente inspirado pelos deuses, algo que pode ser confirmado nas grandes teorias renascentistas da poesia, como a de Sidney, Ronsard e Scaliger. Os livros de emblemas não deixam de ressoar, a seu modo, esse lugar comum, como nos mostra Robert J. Clements no ensaio *The Cult of the Poet in*



Renaissance Emblem Literature. Das variantes do ideal pindárico ou horaciano, encontramos principalmente quatro formas: 1) A imortalidade dos poetas e sua fama é um dom das musas; 2) os monumentos criados pelos poetas são mais duradouros que o bronze; 3) A pena e a espada são os dois maiores meios para a glória; 4) a

³¹¹ "English emblem verse, which flourished and achieved wide popularity in the seventeenth century, has a long antecedence of non-English sources and influences. The five Middle English verses printed below suggest that there was also a certain measure of native English tradition which may be added to the history of "emblems" - the poetic interpretations of graphic figures, usually symbolic in nature. This is not to minimize the vastly greater influence and importance of Jovius, Giarda, Junius, Alciati, or of the Jesuits whose work Quarles seems to have known; it is only to demonstrate, through these five hitherto unprinted poems, that two hundred years before Quarles there were Englishmen writing poetry surprisingly similar to the emblem verse which appeared with so much greater sophistication and in such profusion in the seventeenth century." ROSS, T. W. *Five Fifteenth-Century "Emblem" Verses from Brit. Mus. Addit. MS. 37049*.p. 275.

personificação da poesia que, normalmente é coroada de louros; Cesare Ripa (c. 1560–c. 1622), em *Iconologia* (1593), nos detalha como se dá essa representação “[Poetry] is pictured as young and beautiful, for every man, no matter how rude, is allured by her sweetness and attracted by her force. She is crowned with the laurel, which is evergreen, and fears not any force of celestial lightning, for Poetry makes men immortal and ensures them against the blows of time, which usually reduces all things to oblivion. The garment with its stars denotes divinity, consonant with the poets’ reputed heavenly origin.”³¹² Já no *Emblemata* de De Batilly existe a interessante imagem de um poeta sendo levado pela mão por Apolo para sua carruagem rumo à iniciação nos mistérios sagrados da vida e da morte. Robert J. Clements salienta também, como no *Iconologia* de Cesare Ripa é mostrado que a personificação da poesia pode ser de tal modo individualizada a ponto de significar especificamente o tipo de poesia de que se trata alegoricamente. Ele descreve as quatro possibilidades nos seguintes termos:

HEROIC POEM: Man, of regal majesty, garbed in a sumptuous raiment and with grave demeanor; in his head he will bear a laurel garland and in his right hand a trumpet, with a motto saying, "Non nisi grandia canto."

PASTORAL POEM: Youth, of simple and natural beauty, with a shepherd's pipe (seringa) in hand, with stirrup-buskins, so that he may show his bare feet; over him the following words, "Pastorum carmina ludo."

SATIRIC POEM: Nude male figure with a joyous, lascivious, and shameless (ardita) countenance, with a thyrsus in hand; above let the motto be written, "Irridens cuspidem figo."

LYRIC POEM: Young woman with a lyre in her left hand; let her right hand hold the plectrum; she will be clothed in a variegated dress, pleasing and clinging to her figure, to show that under a single thing many things are contained; you will set a motto within a box which says, "Brevi complector singula cantu."³¹³

Encontramos acima um belo exemplo das minúcias que podem abranger a composição de um emblema e também da abrangência que o culto ao poeta atingiu no Renascimento, visto que cada espécie requer uma representação digna da arte que

³¹² CLEMENTS, R. J. *The Cult of the Poet in Renaissance Emblem Literature*. p. 682.

³¹³ CLEMENTS, R. J. *Iconography on the Nature and Inspiration of Poetry in Renaissance Emblem Literature*. p. 783.

prática. Porém, o que mais nos interessa na aura sagrada da poesia é a crença neoplatônica – pois no *Íon*, por mais que seja analisada, a questão permanece em suspenso – de que o influxo divino ou, originalmente, *ἐνθουσιασμός*, é de fato a razão da composição poética.

Saber até que ponto a crença era uma estilização clássica ou algo realmente disseminado como fundamento mesmo da poesia demandaria um estudo mais aprofundado do paganismo renascentista, no entanto a sugestão de que o poeta é um ser que nas esferas de conhecimento neoplatônicas está indiscutivelmente mais próximo da divindade já nos aponta para uma das características mais importantes da literatura simbólica do Renascimento e, conseqüentemente, dos livros de emblemas: a crença de que os símbolos são, na ordem do conhecimento, algo superior às palavras; os símbolos são divinos, enquanto as palavras são profanas. Da necessidade do enigma erudito à *Ursprache* hieroglífica, da busca pelas origens culturais às respostas míticas ou pseudo-científicas para estas mesmas origens, encontramos em menor ou maior grau o mesmo problema gnosiológico. Todavia, em nenhuma dessas manifestações o problema se mostra tão claramente quanto nos livros de emblemas alquímicos, um sub-gênero único que une, ao mesmo tempo, algumas das maiores realizações gráficas da época ao extremo da crença gnóstica na possibilidade de reconciliação com o Uno por meio da transformação e superação das impurezas do mundo material.

6.4.

Enigmas alquímicos

Tratamos, até o momento, de uma abertura de significados. O que anteriormente era tido como arcano foi entregue ao público, popularizou-se. Os emblemas alquímicos são uma volta à mentalidade simbólica original, pré-babélica. Os meios, isto é, os métodos composicionais, as referências figurativas, e, obviamente, o gênero, são os mesmos, no entanto, os fins não: o emblema alquímico

pretende ser uma revelação gnosiológica de ordem superior, ou seja, algo que não se restringe à ordem moral nem ao entretenimento de *scholars* entediados. Podemos falar, inclusive nesse retorno como uma evolução do gênero emblemático, pois a tentativa hermética visava utilizar a gramática simbólica estabelecida durante mais de um século de literatura emblemática na composição de guias iniciáticos para aqueles que viessem a se aventurar na busca pela pedra filosofal. Stanislas Klossowski de Rola, o grande compilador contemporâneo dos emblemas alquímicos do século XVII, chama a hermenêutica alquímica de “*Golden Game*”, ou seja, o jogo de decifrações em que aquele que consegue finalmente atingir seus objetivos está apto a transformar os metais mais vulgares em ouro. Esclarece-se, assim, a diferença entre o jogo intelectual dos livros de emblemas morais e o jogo espiritual dos livros de emblemas alquímicos. Todas as crenças de elevação e origem que ocupavam os autores emblemáticos apenas como problemas secundários agora são colocados no centro da composição e da interpretação. Não se trata mais de estabelecer combinações engenhosas, mas de utilizar analogias naturais, mitologias, e alegorias na construção de composições hieroglíficas³¹⁴ que revelem aos mercedores o caminho do grande sentido, do único sentido possível.

Dentro da genealogia do gênero emblemático, a vertente de emblemas alquímicos podem ser traçados principalmente a partir da família editorial de Bry, que publicou livros como *Emblemata* de Boissard (1593), *Emblemata nobilitati* (1593) e *Emblemata secularia* (1596). Cabem a eles a publicação de alguns dos livros de emblemas alquímicos de alguns dos autores mais importantes como Michael Maier e Robert Fludd. Foi Matthäus Merian genro de Johann de Bry – que herdara a editora de seu pai Theodore de Bry – que compôs algumas das *picturas* mais bem elaboradas de todos os tempos, como as de Maier e os de outro livro de emblemas alquímicos

³¹⁴ A lenda de um dos mais conhecidos alquimistas, Nicolas Flamel (1330–1418), já anuncia coincidentemente algo da interpretação emblemática. Diz-se que Flamel chegou ao conhecimento da via para se atingir a pedra filosofal após adquirir e estudar durante anos um livro que teria pertencido a Abraão. O que havia nesse livro? Hieróglifos. A escrita egípcia aparece também em *Le Livre des figures hiéroglyphiques* publicado em 1612 e atribuído a ele, e na suposta tumba que teria encomendado.

mais bem elaborados, o *Tratado da Pedra Filosofal* de Lambsprinck, ambos impressos com a utilização da técnica de impressão por placas de cobre ³¹⁵.

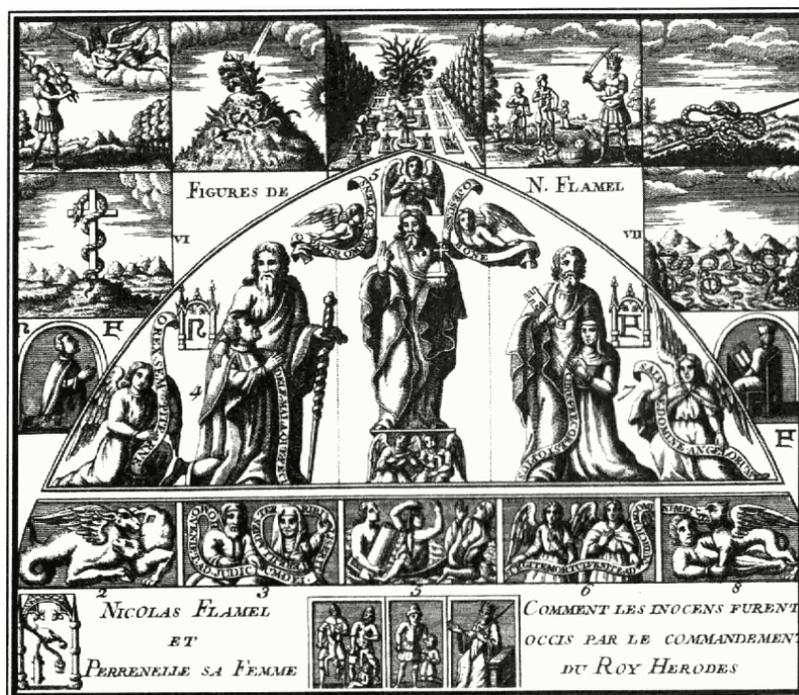


Figura 13 – Frontispício de *Le Livre des figures hiéroglyphiques*, de Nicolas Flamel.

³¹⁵ O seguinte trecho do ensaio *Some Alchemical Engravings* de Jean Read, que preferimos citar por completo, traz um bom resumo do que foi a evolução técnica nas ilustrações e como ela se refletiu nos livros de emblemas: “It is not the purpose of this account to describe all, or even many, of the illustrated alchemical books of the early period, a task clearly beyond the scope of a short article ; but rather to outline the general trends in the illustration of scientific books by the description of representative examples. In general, after the turn of the sixteenth century the artistic quality of the engravings deteriorated. Although copper plates were very little used for book illustration until the end of the century, the influence of the copper engraving is manifest in contemporary woodcuts. The lines of a copper engraving are cut into the surface of the metal with a burin, the plate is inked, and the paper is then pressed into the incised lines. Hence copper engraving, like ordinary drawing, is best suited to the delineation of black lines on a white ground. The darkest shadows are obtained by engraving sets of parallel lines crossing diagonally; and cross-hatching in this fashion gives a rich, velvety black, the glint of white between the intersecting black lines imparting sparkle and life. Woodcuts and wood engravings, on the other hand, are surface printed, so that the lines which are inked are not those cut by the tool ; and wood engraving, therefore, lends itself best to effects of white on black. The sixteenth-century woodcutters attempted to copy the metal engravers and often lightened their shadows, not, however, in the natural way by a network of light white lines or by stippling the shadows with tiny white patches, but by the very laborious process of removing lozenge-shaped pieces of wood so as to give the effect of continuous black lines. Such cross-hatching is seen at its height in the engravings drawnk and designed, though probably not cut, by Albrecht Diirer. Its extensive use reduced the woodcut to a mechanical means of repro; ducing a drawing; the working woodcutter (as contrasted with the designer) lost his fresh and vigorous approach; and the art declined until the reintroduction of the white line engraving by Bewick in the late eighteenth century.” READ, Jan. *Some Alchemical Engravings*. p. 240-242.

Levando em conta que o que mais nos interessa nos emblemas alquímicos é a radical hermenêutica que eles propõem ao associar imagem e poesia num sentido heterodoxo, fundamental é notar como tanto o poeta quanto a poesia eram concebidos – ultrapassando a glória que apontamos anteriormente – como portadores de uma mesma verdade, ou seja, como hermeneutas de um mesmo segredo. Stanislas Klossowski de Rola, a fim de ilustrar essa interpretação, cita o seguinte trecho retirado do tratado alquímico medieval *Pretiosa margarita novella*, de Petrus Bonus de Ferrara:

And in those stories and fables they inserted this art in a mystical way, with linguistic ornaments as their principal and hidden subject, but in such way that their secret object could only reveal itself to those Who have the intelligence of it. Because, as we have already stated, this science, with all the things [concerning it] that can be done or said, is mystical. But some people who came after them considered only the manifest principal subject which is painted, ornate and dissembling words, or else, reducing it to the metaphorical expression of human ethics but ignoring its principal, hidden and true subject matter, exposed their writings and told these same fables and other similar ones. And so successively and continually do the following ones. And they falsely begged for themselves the name of poets, since, although fictive, poems however always possess a certain kind of hidden truth, which is fundamental in the mind of the poet, and the wise alone may extract this hidden truth of the poems. In fact, one could otherwise neither consider them poems nor fiction but rather vain trifles; and in truth every poem and every figure cover a plurality of significations. That is why it has pleased some to hide and to reveal this secret in stories and fables, others [to do so] in tales concerning the gods...³¹⁶

A interpretação é radicalizada de diversas maneiras: pelo distanciamento da visão puramente moral ou moralista em favor da visão hermética, pela totalidade, seja ela estética ou histórica, do conteúdo da mensagem, e, principalmente, pela natureza ambígua do símbolo. Homero, Virgílio e Ovídio, e toda grande poesia, partilhavam, segundo Petrus Bonus, as mesmas intenções alegóricas e secretas, que foram transmitidas discretamente por meio de artifícios literários. Notemos que, por mais que encontremos semelhanças entre a exclusividade interpretativa do erudito e a do

³¹⁶ KLOSSOWSKI DE ROLA, S. *The Golden Game: Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*. p. 16.

alquimista, as duas posições são imensamente diferentes³¹⁷. Para o erudito o enigma reside, por assim dizer, na superfície, sendo ele por mais que se baseie nas analogias naturais do *Liber Mundi*, ainda uma construção humana e, no fundo, mero entretenimento ou ornamento. A tarefa do alquimista é um *ludus serius* ou *iocus severus*, para ele a oportunidade de se encaixar em uma linha de sucessória que remete a Hermes e Homero, traz consigo a obrigação de decifrar o sentido exato não de um simples emblema, mas de toda teia verbal e imagética tecida ao longo da história, tarefa essa que se concretiza ao transformar o laboratório simbólico em laboratório espiritual: “*for there cannot be alchemy without laboratory operations, despite various claims to the contrary, just as there can be no fish without water.*”³¹⁸

Uma espécie de nova taxonomia que se reflete na enorme complexidade da natureza e da disposição das imagens acompanha esse verdadeiro giro interpretativo. O melhor exemplo dessa nova maneira de conceber e organizar o emblema é o já citado *Atalanta Fugiens* de Michael Maier. Maier foi um médico da corte do Rei Rodolfo II, tendo servido em diversas cortes europeias tanto como médico como *connaisseur* alquímico. Dentre outras realizações na Arte hermética, notabilizou-se pela composição de *Arcana arcanissima hoc est Hieroglyphica aegyptio-graeca*, publicado em 1614, que é conhecido como o primeiro tratado sistemático de interpretação hermética da mitologia grega e egípcia. Seu *Atalanta Fugiens*, cujo subtítulo é *Emblemata Nova de Secretis naturae chymicae*, é um livro de emblemas que além das três partes clássicas traz um comentário alquímico e uma composição musical na forma de *fuga* ou, numa terminologia mais apropriada, *cânon*, para cada emblema, formando o que de mais próximo podemos conceber como uma

³¹⁷ O ensaio *Emblems and Devices on a Ceiling in the Château of Dampierre-sur-Boutonne* de Maria Antonietta de Angelis pode ser tomado como um modelo prático da discordância de interpretações. A autora mostra como as primeiras interpretações acadêmicas da decoração emblemática do teto há *Haute Galerie* do *Château Dampierre-sur-Boutonne* procuravam suas fontes na tradição proverbial e como a interpretação de Fulcanelli, o alquimista mais famoso do século XX, interpretou-a hermeticamente, sendo os dois modos bastante distantes do que ela acredita ser a metodologia iconológica ideal, baseada em ligações simbólicas diretas. O que a autora faz para provar sua tese é estabelecer para cada emblema sua fonte literária ou emblemática, esclarecendo assim não apenas as origens das figuras ali contidas mas também o acervo de obras materialmente necessárias para tal composição.

³¹⁸ KLOSSOWSKI DE ROLA, S. *The Golden Game: Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*. p. 19.

Gesamtkunstwerk renascentista, em muito antecipando, na sua forma, algumas convergências que veremos apenas surgir a partir do Romantismo :

Maier's alchemical theme is not confined to his verses but extends also to his music. To achieve this, he occasionally found it necessary to invent his own rules of composition. As each poem has three stanzas, so every fugue has three voices and is sung three times. The Apple (Pomum morans) sings the melody, representing balance, in the Dorian mode, moving from the dominant (representing the Sun) in the Pythagorean tradition to the tonic (representing the Earth). This melody is the same in all to a low voice, mirroring the alchemical process wherein the Salt floats and sinks before finally achieving synthesis. The other two voices, Atalanta fugiens and Hippomenes sequens, form a canon with differing melodies and intervals, each part, as it were, chased by the other. The whole is intended by Maier as an emblematical feast of the senses, enabling reason to uncover the secrets of alchemy.³¹⁹

Desde o princípio da leitura impõe-se – e isto é comum à maioria dos livros de emblemas alquímicos – uma seqüencialidade pouco característica dos livros de emblemas comuns. A obra, ao invés de demandar a interpretação de emblemas esparsos, pede que cada emblema seja analisado como um passo no processo da Obra alquímica. A realização da obra ou da Obra inexiste sem sua organicidade, e isso vale também para os comentários e para a parte musical.

A interdependência entre as partes é sugerida já no título (*A fuga de Atalanta*), que se refere ao mito de Atalanta e Hipomene narrado por Ovídio nas *Metamorfoses*. Atalanta era reconhecida por sua rapidez que superava a de qualquer deus. Tendo sido amaldiçoada na infância a ser transformada em animal selvagem se por acaso se casasse. Ela então permaneceu virgem, sendo que seu pai prometera apenas a quem a vencesse numa disputa de velocidade. Ninguém jamais a venceu até Hipomene conseguir, com ajuda de Afrodite ludibriar sua destreza. Afrodite lhe deu três maçãs de ouro que a cada passo da corrida ia deixando no chão para que Atalanta maravilhada com a beleza daquela fruta parasse de correr e a apanhasse. Hipomene então venceu a corrida e eles se casaram. Porém, após o casamento Hipomene esqueceu de prestar culto a Afrodite, que por vingança transformou os dois em leões. Esse mito é então transportado para a simbologia alquímica do casamento entre os princípios elementos alquímicos assim como para as vozes das fugas – Atalanta

³¹⁹ EIJELBOOM, C. *Alchemical Music by Michael Maier*.

simboliza o Mercúrio, Hipomene o Enxofre, as maçãs douradas o Sal. Cada uma das três vozes das fugas representa os três elementos principais da trama: a fuga de Atalanta, a tentativa de alcançar Hipomenes e a preocupação com as maçãs douradas. No plano pictórico, como podemos perceber nas figuras abaixo, o casamento aparece representado ora como a união dos princípios alquímicos, ora como a cópula alquímica, ora como o casal de leões, ou como a androginia elementar, como podemos observar abaixo:



Consideremos que há, neste caso, e em tantos outros, uma tentação realista em cada tentativa de representação; a realidade, quando capturada em imagens, impõe suas figuras e formas de organização a uma sensibilidade cujo costume as valida prontamente, afinal, trata-se da realidade exterior como sempre foi e será. A distinção entre *'fancy'* e *'imagination'* é perfeitamente aplicável e até inevitável nos casos mais felizes de composição emblemática. Isso ocorre pelo fato de a reordenação imagética de dados não seguir, a princípio, o caminho de uma composição realista. Todavia, a

fantasia a que nos referimos é sinônimo de simulacro. ‘*Unreal*’ é o termo sutilmente cunhado por William Shakespeare que nos revela, por meio de um esforço prefixal, a possibilidade de encontrar, na experiência, domínios bem demarcados para o tipo de idéia que o conceito de ‘*fancy*’ nos propõe. Referimo-nos ao lugar onde os *simulacra* convivem em atrito com aquilo que não compõe – nem pretende compor – um museu de cera, que não pretende ser confundido com a realidade exterior nem mesmo por um instante. Pensemos em algo mais que a confusão, a intrusão, sobre a qual Roger Scruton, tece as observações a seguir: “*The fantasy object intrudes into the real world: it is an unreal object of na actual desire, condemned to unreality by the mental prohibition that also summons it. The fantasy object must be as realistic as possible, in order to provide the surrogate for which the subject craves.*”³²⁰ Ao afirmar que o domínio da fantasia é o domínio da substituição, afirmamos também que o domínio da imaginação é o domínio da criação, e nos encontramos, não por acaso, em inescapável analogia com a velha comparação aristotélica entre história e poesia, entre realização e representação. Estamos terminologicamente bem munidos porque as conseqüências teatrais que ‘representação’ implica já nos distanciam automaticamente de tudo aquilo que poderia pretender nos convencer de ser um substituto da realidade, mesmo que parcial. Devemos novamente a Coleridge o conceito de ‘*suspension of disbelief*’, fundamental para a compreensão desse outro lado que nada tem de simulação. Sejam mais específicos ainda, a suspensão da descrença que o gênero emblemático requer é inúmeras vezes mais radical que o simples distanciamento dramático a que o poeta inglês originalmente se refere. Quando nos deparamos com a figura de uma formiga se transformando em elefante em *Hypnerotomachia Poliphili*, com olhos amputados que sobrevoam cidades em algumas ilustrações de Horapollo, e, até mesmo, com alguns dos antropomorfismos bizarros presentes no livro de Alciato, vislumbramos que a única estética em que podemos nos apoiar para validar uma comparação minimamente justa é a surrealista. Nos emblemas alquímicos encontramos a máxima concepção dessa tendência.

O problema interpretativo dos livros de emblemas e das obras surrealistas se condensa, em grande parte, nas vinculações sindéticas de que necessitam para a

³²⁰ SCRUTON, R. *Modern Culture*. p. 56.

conclusão dos sentidos. No entanto, aproximações demasiadas são perigosas porque um é psicológico, enquanto o outro é, mesmo quando exótico, clássico porque alegórico, mesmo assim não descartamos a existência de uma pista freudiana no "Υπνος" de Francesco Colonna. Sabe-se, por exemplo, que André Breton teve acesso aos livros de emblemas e interessou-se verdadeiramente pela alquimia. Michel Carrouges chega a dizer "*Il y a d'ailleurs une étroite parente entre la matiere premiere de l'alchimie traditionnelle et celle de l'alchimie surrealiste. Cette derniere reprend souvent dans son materiel verbal l'evocation des mineraux et des elements qui furent privilegies pour les alchimistes d'autrefois.*"³²¹; sabe-se também que o conteúdo de seu *Arcane 17* é indubitavelmente influenciado pela tradição alquímica, assim como *Aigrette* possui claros elementos emblemáticos.

Tomemos como exemplo básico do "surrealismo" propriamente emblemático os emblemas XVI (*Sobrie vivendum et non temere credendum*) e XVIII (*Prudentes*) do livro de Alciato. Em nenhum dos dois casos podemos falar de um surrealismo verbal; os epigramas nada têm de semanticamente obscuros, pelo contrário, são dotados de clareza neo-clássica, como vemos nos seguintes exemplos:

Prudentes

*Ianne bifrons, qui iam transacta futuraque calles,
Quique retro sannas, sicut & antè, vides:
Te tot cur oculis, cur fingunt vultibus? an quòd
Circumspectum hominem forma fuisse docet?*³²²



Sobrie vivendum et non temere credendum

*Ne credas, ne (Epicharmus ait) non sobrius esto:
Hi nervi humanae membraque mentis erunt.
Ecce oculata manus, credens id, quod videt: ecce
Pulegium antiquae sobrietatis olus:*



³²¹ SCHOENFELD, J. Sr. *André Breton, Alchemist.*

³²² Na tradução de John F. Moffitt: "Two-faced Janus, how well you know both past and the future transactions, and you see the mocking grimaces behind and in front of you. Why they portray you with so many eyes and faces? It is not, perhaps, because this image symbolizes the man who is watchful on every side?" ALCIATI, A.A *book of emblems*.p. 35.

*Quo turbam ostenso sedaverit Heraclitus,
Mulserit & tumida seditione gravem.*³²³

Então de onde viria essa discrepância estilística entre palavra e imagem? Arriscamos responder que ela surge acima de tudo a partir da necessidade de o enigma verbal ter de ser transposto de alguma forma para um equivalente imagético e da diferença que o mesmo toma nos dois meios. Na linguagem – ao contrário do que se tornou comum na modernidade – o enigma é basicamente decodificação de referências e não obscuridade sintática. Na imagem o enigma se baseia na necessidade sindética; sua gramática consiste na busca alegórica e quase onírica de vínculos entre a *subscriptio* e a paisagem imagética. A imagem, nesses casos encontra uma liberdade gramatical que a linguagem baseada nos moldes clássicos não possui. Há também o fato curioso de que a estranheza da imagem surja da transposição quase literal daquilo que o epigrama contém de mais pictórico, algo que é explicado em parte pela seguinte observação de John Manning, quando analisa o mesmo tipo de derivações imagéticas numa edição ilustrada de *Horapollo*:

*The illustrated editions of horapollo attest to a visual culture that represented the perceived universe in quite different ways. Amputated body parts – hands, heads, eyes, feet, years – are wrested from their normal context, and hang in the sky above a miniaturized landscape that stretches beneath. They inhabit a conceptual rather than naturalistic space. This dislocating strategy was a challenge to the observer to interpret the world from a non-mimetic perspective.*³²⁴

Esse tipo de construção chega a formar, nos emblemas alquímicos, verdadeiros universos próprios de relações, transcendendo em muito os exemplos isolados que encontramos nos livros de emblemas comuns. Mas isso, por pertencer ao domínio da iconologia, já transcende em muito uma análise poético-imagética do fenômeno. Grande parte do que chamamos de poética emblemática se baseia, como vimos, na relação entre a dimensão pictórica da palavra e a dimensão alegórica da

³²³ Na tradução de John F. Moffitt: “*States Epicharmus: ‘Never be credulous nor cease to be sober.’ These are the sinews and members of the human mind. Behold the hand with and eye upon it; it only believes what it sees. Here is shown the mind, the herb symbolizing ancient sobriety. Brandishing this plant, Heraclitus pacified and soothed the maddened mob bursting into frenzied revolt.*” ALCIATI, A.A *A book of emblems* .p. 33.

³²⁴ MANNING, J. *The Emblem*.p. 62.

imagem, e na tensão entre a criação de novos elos semânticos e a manutenção de uma tradição simbólica. Utilizamos como exemplos, na maioria dos casos a literatura emblemática, resta agora fornecer alguns exemplos de como essas possibilidades composicionais são exploradas quando transpostas especificamente para a poesia ou para a pintura.

6.5.

Poemas e emblemas

Na maioria das vezes em que se relaciona o gênero emblemático com poesia, o grande autor lembrado é o inglês William Blake (1757 -1827), cuja importância transcende a mera filiação a um gênero para incorporar a vitória romântica em um debate que, como veremos a partir do próximo capítulo, é, até certo ponto, hostil à fusão artística. Ironicamente Blake não é – nem pode ser lembrado – como autor de livros de emblemas, por mais que seus livros se aproximem e possam até ser catalogados no gênero emblemático, mas como poeta canônico autor de “iluminuras” anacrônicas. Uma característica que além de marcar a distância do processo gráfico inerente ao gênero emblemático também define com propriedade a natureza pessoal da realização de Blake. Tão anacrônico quanto produzir iluminuras é produzir iluminuras emblemáticas. Fala-se de um *revival* dos livros de emblemas no século XIX, mas ele não deve ser visto como a causa principal das criações do poeta, por outro lado há a evidência bastante curiosa ressaltada por Karl Josef Höltgen que não podemos ignorar. Em um exemplar raro *Religious Emblems* de John Thurston, publicado em Londres em 1809, existe uma lista de assinantes que o receberam e entre eles está William Blake. Isto já estabelece uma espécie de linha sucessória, pois *Religious Emblems* é diretamente inspirado pelo principal livro de emblemas inglês composto por Francis Quarles e, como veremos, encontramos tanto na poesia como nas iluminuras de Blake traços diretamente derivados de Quarles. Mesmo assim, deve-se deixar claro que Blake, por si mesmo, nas raras vezes que utilizou o termo

emblema, nunca o utilizou com referência ao gênero de que tratamos ³²⁵, não obstante seu *For Children: The Gates of Paradise*, ter sido considerado, tanto pela crítica como pelos editores, à época de seu lançamento, 1793, um livro de emblemas. Outra razão – esta sim poética e mais forte que a primeira – para as criações de Blake reside em seu temperamento artístico e pessoal que compartilhava com a atmosfera simbólica da época em que os livros de emblemas floresceram, nesse sentido Blake pertencia muito pouco à sua época:

*Blake had such a strong visual memory that he would hardly forget anything he had seen in his reading or work as a student, apprentice and professional engraver and printdealer. Emblems, hieroglyphics, Hebrew and classical antiquities, medieval illuminated manuscripts, Renaissance prints, paintings and sculptures, plates and title-pages of alchemistic books or Cabbalistic and Neoplatonic cosmogonies, antiquarian and architectural illustrations, eighteenth-century educational and religious books and Masonic symbols - they were all grist to his mill and left their traces and transformations in his Illuminated Books. If there was preference or selection, it would have been in favour of texts and images which promised the rediscovery of ancient and occult spiritual knowledge.*³²⁶

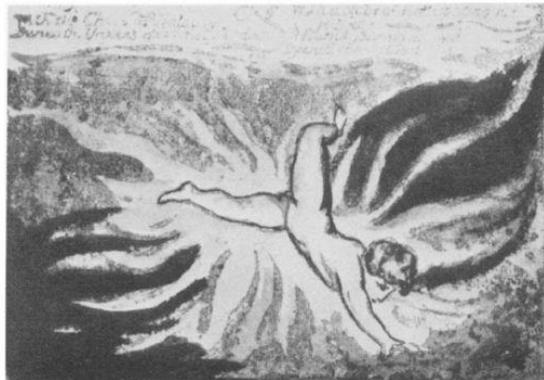
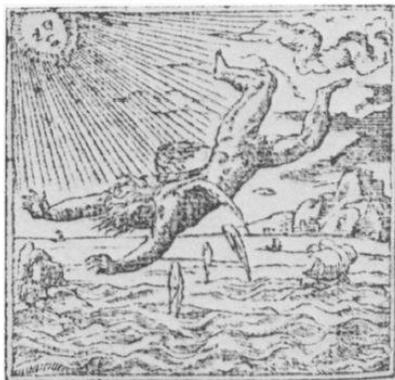
Ainda assim, considerar seu poema mais famoso *The Tyger* como emblemático seria um erro. De fato, no manuscrito, o poema vem acompanhado da figura de um tigre, mas isso não basta para que ele tenha o caráter de emblema; na verdade – ao contrário da interação orgânica inerente aos emblemas – *The Tyger* é lembrado devido ao poema e não à figura que o acompanha, ou seja, o poema sobreviveu, a figura não – situação que num emblema seria inconcebível. Desse modo, o melhor jeito de encontrar o Blake emblemático não é categorizando suas obras, mas observando até que ponto sua poética reflete características emblemáticas.

Em *Songs of Innocence and of Experience*, Blake atinge seu ápice de integração entre poesia e pintura, no entanto, ao mesmo tempo em que a influência

³²⁵ “The term ‘emblem’ has become quite fashionable in recent Blake scholarship (a result, no doubt, of the upsurge of emblem studies), but is often used in the wide, unspecific sense of visual symbol or meaningful object. Peter Ackroyd (1995), for instance, in his excellent new Blake biography speaks of the London cityscape as an emblem of the mortal body, or of the Albion Mill in Lambeth as an emblem of industrialized England. What is meant here is not quite the same as the bimodal and (ideally) tripartite emblematic genre.” HÖLTGEN, K. J. *William Blake and the Emblem Tradition*.

³²⁶ Ibid.

emblemática é notada no desenvolvimento e integração dos elementos na página, há também um distanciamento do gênero emblemático no que diz respeito ao sentido. A poesia de Blake não admite certas restrições ao enigmático ou ao *wit*. Inclusive o caráter epigramático da maioria dos livros de emblemas jamais encontra eco significativo em sua poesia, que não encontra barreiras ao ir do pastoral ao lírico, do profético ao político, do místico ao infantil. Contudo, por mais que seja evidente essa independência estética, não é difícil resgatar em elementos puramente poéticos momentos em que sua criatividade é, de fato, emblemática. Pilo Nanavutty, no ensaio *Blake and Emblem Literature* nos aponta a impressionante coincidência entre a imagem de ‘*The Birth of Orc*’, presente no primeiro livro de *Urizen* e o emblema *A Queda de Ícaro* de Alciato:



Na obscura mitologia de Blake, *Orc* representa o espírito rebelde que inspirou a Revolução Francesa. Etimologicamente cogita-se que o nome aponte para cor e para orcus, adjetivando assim o caráter passional e demoníaco da revolta. A partir disso permitimo-nos cogitar alguma intenção real da utilização da figura de Ícaro como modelo pictórico.

Por mais que Blake tivesse utilizado imagens do imaginário tradicional como salamandras, dragões, serpentes, anjos, esfinges, dificilmente poderíamos conceber que essas personagens chegaram-lhe através de fontes primárias como os bestiários medievais ou as iluminuras. Eles foram filtrados pela tradição emblemática e, posteriormente trabalhados a partir de uma mitologia muito própria do autor. Um caso exemplar é o do besouro e da rosa, alegoria tão comum nos livros de emblemas

mas herdada da tradição clássica. Na alegoria, o besouro é atraído pelo odor da rosa até que, à noite, quando a fragrância é mais intensa, ela se torne o veneno causa mortis do besouro. Como nos mostra Nanavutty³²⁷, Blake inverte essa alegoria no poema "*The Sick Rose*" de *The Songs of Experience*:

*O Rose, thou art sick!
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,*

*Has found out thy bed
Of crimson joy,
And his dark secret love
Does thy life destroy.*

Blake troca o besouro pelo verme que, ao invés de ser vítima é assassino. Originalmente, alegoria aparece tanto em *Devises Heróiques* (1557) de Claude Paradin quanto no *A Choice of Emblemes, and Other Devises* (1586) de Geoffrey Whitney. Uma filiação que acaba se tornando condição indispensável para a interpretação do poema, que, ausente de seu contexto não nos faria vislumbrar a profundidade alegórica nem a razão da mudança dramática.

As relações de Blake com o gênero emblemático ainda precisam ser tão bem estudadas quanto foram suas relações com a iconologia medieval e com as fontes clássicas, porque, como dissemos, ele funciona como um filtro, delineando mais precisamente – como é o caso da alegoria que expusemos acima – pontos que seriam impensáveis se absorvidos por outras fontes. Independentemente do grau de influência que a literatura renascentista teria exercido em suas composições, ele é – e isso é o que mais importa para o nosso estudo – um exemplo cristalino do transporte de certas tendências de uma época para outra. A presença do *ut pictura poesis* em sua obra, não apenas como mera opção estética, mas como fator de integração de intuições míticas e esquemas metafísicos é uma realização que, mais do que exemplificar a partir de um exemplo isolado a influência de um gênero obscuro, pode ser compreendida como uma condensação artística de uma mentalidade que, iniciada

³²⁷NANAVUTTY, P. *Blake and Emblem Literature*. p. 259

no Romantismo perdura até hoje. Justamente por isso, o marco histórico que preenche a lacuna entre o exotismo dos emblemas renascentistas e pós-renascentistas – mas também entre a estratificação do *ut pictura poesis* como *topos* – e uma literatura propriamente romântica – que trará, ao lado das artes gêmeas, novas vias comparativas – é o debate iluminista sobre os limites das artes, cujo representante máximo é o *Laokoon*, de Gotthold Ephraim Lessing, que analisaremos a partir de agora.

7.

Lessing ante os limites do *topos*

*Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles
Ni les yeux ne sont les oreilles.
La Fontaine*

Para o homem contemporâneo, filho do Iluminismo, é mais fácil imaginar a refutação racional de uma antiguidade ideal do que a necessidade estética e filosófica dessa mesma antiguidade. A primeira parece óbvia, enquanto a segunda soa como inocência histórica. Nesse terreno, bem mais reconhecível a nossos olhos do que os anacronismos ou exotismos renascentistas, situa-se a crítica setecentista ao *ut pictura poesis*. Exemplo dessa racionalização estética ocorre em Edmund Burke, que em seu clássico tratado sobre estética intitulado *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, e publicado em 1757, já afirmava que o efeito gnosiológico das palavras não ocorre devido à formação de uma imagem mental; isso se transfere para a poesia, delimitando-a, em sua expressão básica, num espaço alheio ao da pintura ou à de qualquer tentativa de reduzi-la ao efeito poético ou vice versa. “*Indeed, so little does poetry depend for its effect on the power of raising sensible images that I am convinced it would lose a very considerable part of its energy, if this were the necessary result of all description*”³²⁸, afirma Burke, para quem o *ut pictura poesis* então seria um enfraquecimento e uma redução da potência poética. Ele chega a defender, de modo um tanto radical, que a imagem mental inexistente na experiência poética, o que deixa implícito – caso tratasse especificamente do *topos*, e não de um problema estético gnosiológico – um veredito fantasioso ante a imanência do *ut pictura poesis* e, mais amplamente, à essencial dependência das duas artes, seja ela em que nível for.

³²⁸NISBET, H.B.; RAWSON, C. *The Cambridge History of Literary Criticism: The Renaissance*. vol. 4.p. 681.

Menos de uma década depois da obra de Burke, surge o *Laocoon* de Lessing, marco de extrema significância na discussão do *ut pictura poesis* de todos os tempos por tentar pela primeira vez derrubar uma comparação bimilenar³²⁹. Não por acaso, Lessing inicia seu ataque tratando Simônides como o Voltaire grego. O momento histórico é propício à crítica; a visão da antiguidade em que se baseou o *topos* construído nos quase três séculos que antecederam o *Laocoon* é insustentável, bem como o culto mesmo de qualquer autoridades filologicamente fragmentárias e, na visão do iluminismo, irracionais – como o *über* Horácio ou o gosto indiscutível de Plínio. Para os contemporâneos de Lessing, o absurdo contexto imaginário em que se colocaram autores escolhidos por conveniência e não por validade, seja ela filosófica, estética ou histórica, é bastante evidente; sendo assim, o *ut pictura poesis* e os limites das artes – anteriormente desrespeitados e tratados a partir de premissas alheias a qualquer investigação estética racional – colocam-se automaticamente num novo plano de discussões, que coube a Lessing estabelecer esteticamente e demarcar teoricamente, não sem o auxílio – pelo menos contextual – de uma atmosfera epistemológica que favorecia o interesse pelo problema pictórico e suas decorrências filosóficas, como afirma David Marshall em seu estudo sobre o assunto:

One could speculate that the growth of epistemology and theories of perception in the early eighteenth century contributed to the revival or at least the revitalization of aesthetic theories about the importance of images in literary works. The relation between the philosophical and nascent scientific investigations of the time and contemporary endorsements of ut pictura poesis may be less a sign of influence than an indication of related concerns and preoccupations. Yet the speculations of writers such as Locke and Hume were clearly important to the theorists of ut pictura poesis, at least in part because the centrality of the status of images to Enlightenment

³²⁹ Se remontarmos ao capítulo anterior, podemos contruir uma linha causal para o aparecimento da obra de Lessing a partir das seguintes observações de Rensselaer W. Lee: “*For the Italian critics, intent on the more important business of pointing out how painting resembled poetry in range and profundity of content, or in power of expression, had never fostered the notion, though it could be traced back to Aristotle, of purely formal correspondences between the sister arts: design equals plot, color equals words, and the like. But the later French and English critics sometimes overworked these correspondences, and by what amounted to a most unfortunate extension of the same kind of artificial parallel, they sometimes attempted to enclose the art of painting in an Aristotelian strait-jacket of dramatic theory. The result for criticism and practice was a serious confusion of the arts that resulted, as every one knows, in Lessing's vigorous and timely attempt in the mid-eighteenth century to redefine poetry and painting and to assign to each its proper boundaries.* LEE, R.W. *Ut Pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*. p. 202.

*epistemology and a preoccupation with acts of imagination, mimesis, and representation.*³³⁰

Isso se reflete diretamente na teoria de Lessing quando ecoando a predominância do signo visual – agora instaurado como signo natural – já observada no Renascimento, coloca a poesia como buscadora do máximo de naturalidade do signo. René Wellek interpreta essa idéia como uma proposta de que o papel central da poesia deveria ser o de tentar o máximo possível transformar signos arbitrários em signos naturais. É claro que essa concepção deriva da mimese como fator não mais agregador, mas distanciador das artes; nesse caso específico, a distinção ocorre não somente pelo sentido e sua predominância, como queriam interpretar Aristóteles, mas também pela existência espacial compartilhada ontologicamente com a realidade mesma. Os corpos, objetos da pintura, são dispostos como opostos às ações, objetos da poesia, o que coloca, por um lado, a convergência do *ut pictura poesis* como foi teorizada até agora numa situação irresolúvel, mas, por outro lado, desloca o problema sensorial – tão caro ao *topos*, mas de modo “impressionista” – para o domínio propriamente estético e filosófico.

Inquestionável é o avanço epistemológico que agora leva o problema a ser considerado sob uma ótica espacial e quase semiótica. A pintura como *punctum temporis* pode não ser uma solução geral para o problema colocado, mas sem dúvida contribui para uma resolução contrária à convergência a qualquer custo, visto que a poesia, por essência, não pode imitá-la nesse sentido. David Marshall, em seu artigo *Ut pictura poesis*, defende que não é coincidência Lessing ter utilizado como exemplo central de sua obra a descrição do escudo de Aquiles. Ao contrário da tradição que vai de Quintiliano a Pope, e que trata Homero como grande pintor – no exato sentido do termo –, Lessing propõe que Homero jamais apresenta uma cena essencialmente pictórica mas, como é próprio da natureza poética, compõe uma série de ações sucesivas que podem dar a impressão pictórica, mas não são pictóricas em si. Irving Babbitt assim resume esse ponto crucial da teoria de Lessing:

³³⁰NISBET, H.B.; RAWSON, C. *The Cambridge History of Literary Criticism: The Renaissance*. vol. 4.p. 687.

*Now the material with which the poet works is words, and words necessarily follow one another in time; any-one who would paint directly with words some visible object is forced to enumerate one after the other the different parts of it, and a blurred and confused image must necessarily result from this piecemeal enumeration of details, from this attempt to render the coexistent by means of the successive. What the poet can really paint are actions, and in rendering anything that is not action he should strive to translate it into terms of action.*³³¹

E continua, ao analisar o exemplo homérico:

*Thus Homer does not try to paint directly the beauty of Helen, but puts the beauty of Helen in action, and shows its effect upon the old men on the wall at Troy. In contrast to Homer, Ariosto devotes whole stanzas to describing feature by feature the charms of Alcina, but all these descriptive details do not coalesce for us into the distinct image of a living woman ; and the lines in this description that are most successful are the ones that contain an element of action.*³³²

O efeito só é atingido precisamente pela utilização de uma narrativa fragmentada, e não de imagens, ou “pictorialismo literário”. Por mais que seja um momento contrário a quase tudo que vimos agora em defesa do *topos*, o argumento de Lessing é um dos pontos altos teóricos do problema do *ut pictura poesis*. Com extrema precisão crítica ele insiste que Homero não pinta o escudo porque não o representa como um objeto completo. Ocorre que o escudo está sendo representado enquanto é feito, portanto sempre inacabado. Ele sutilmente resolve um problema existente desde o início do *topos*, e, ao contrário do que pode parecer, favoravelmente à poesia, pelo menos no que concerne à inauguração de uma crítica bem fundamentada do problema. Caso a poesia se limitasse ao descritivo, paradoxalmente ela não seria efetivamente pictórica. A vivacidade da pintura é atingida enquanto ação, mas perdida, enquanto o poético procura transformar-se em puro objeto representativo, sua força consiste em ser capaz de captar as sutilezas da construção do Escudo de Aquiles, e não de retratá-lo meramente como um artefato prontamente acabado e, de certo modo, sem história, sem genealogia.

Mas a solução desse problema atua numa percepção muito mais profunda da trajetória histórica *ut pictura poesis*. Sua crítica é ao que ele denomina *dieSchilderungsucht*, que historicamente reflete a mania – que a obrigação

³³¹BABBITT, I. *The New Laokoon*.p. 49.

³³² Ibid.

comparativa alimentou – de transformar a poesia em arte descritiva. Isto não se deu sem um ambiente artístico muito específico. Com o pictorialismo literário em voga na Europa de seu tempo, e armado de um desconforto com as tentativas de desvirtuar a poesia de seu rumo natural – um exemplo mais próximo é o de Pope, que em sua clássica tradução de Homero ressalta a visualidade dos personagens com destreza pictórica –, o crítico alemão procura alcançar a clareza intelectual necessária para que os limites das artes sejam respeitados como os fundamentos essenciais que os sustentam. Nos dizeres de Goethe, a partir da obra de Lessing, “a diferença entre as artes plásticas e a poesia ficou clara, os cumes de ambas apareceram então separados, por mais que as bases se encontrassem.”; portanto, se o paradoxo permanece, ao menos em algum nível do domínio artístico, permanece também a consideração sincera de Lessing, que inicia, já em sua epígrafe – e nada mais fiel à tradição do *ut pictura poesis* – remetendo ao mesmo *De Gloria Atheniensium* em que Plutarco nos legou a célebre fórmula de Simônides, mas levantando uma questão até agora deixada de lado, pois, diz na citação, propositadamente vertida no original, que as artes gêmeas “diferenciam-se quanto à matéria e aos modos de imitação.” Eis a base de seu argumento, e também por onde devemos iniciar a nossa análise.

7.1.

Em torno ao Laocoonte

“*Laocoonte, ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia, com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*” é o título completo da obra de Lessing. Nele já constam as três preocupações centrais do crítico: a estátua de *Laocoonte*, a demarcação das fronteiras artísticas, e, sob o nome de “diferentes pontos da história antiga”, o Escudo de Aquiles como problema central

do *ut pictura poesis* e, obviamente, Simônides³³³. Isso é refletido de algum modo na tripartição das primeiras palavras, com que inicia seu prefácio:

O primeiro que comparou pintura e poesia entre si era um homem de sentimento fino, que notava em si um efeito semelhante de ambas as artes. Ambas, ele percebeu representam para nós coisas ausentes como presentes, a aparência como efetividade; ambas iludem e a ilusão de ambas gera prazer.

Um segundo procurou penetrar no interior desse prazer e descobriu que em ambas as artes ele fluía da mesma fonte. A beleza, cujo conceito nós primeiramente derivamos de objetos corpóreos, possui regras gerais, que podem ser aplicadas a muitas coisas: a ações, a pensamentos, bem como a formas.

Um terceiro, que refletiu sobre o valor e sobre a repartição dessas regras gerais, notou que umas dominavam mais na pintura, outras mais na poesia; que, portanto, aqui a poesia poderia ajudar a pintura com esclarecimentos e exemplos, ali a pintura faria o mesmo com relação à poesia.

O primeiro era o amador; o segundo o filósofo; o terceiro o crítico de arte.³³⁴

Em poucas linhas, Lessing sintetiza, a seu modo, a história do *topos*, na qual ele – ao modo iluminista de ser – seria o representante do último veredicto possível sobre o assunto. Por trás dessa aparente aura demiúrgica, revela exatamente o problema que encontra e os responsáveis por causá-lo, os críticos de arte mais modernos, que “deduziram as coisas mais parvas do mundo a partir dessa concordância entre a pintura e a poesia”; continua ele “ora eles forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura; ora eles deixaram pintura preencher toda a larga esfera da poesia.”³³⁵, estabelecendo sua crítica não no problema da comparação – quando justa ou justificada –, mas nas questões que concernem uma intrusão, ou seja, aquela invasão artística que quando torna certos limites ilimitados, faz do objeto algo impalpável e, em certos casos, inexistente ou impossível. Quando absolutamente tudo sobre uma arte se aplica a outra, a verdadeira crítica, se torna *Afterkritik*, no termo de Lessing, uma pseudo-crítica que distorce a poesia ao torná-la excessivamente descritiva e a pintura ao torná-la excessivamente alegórica³³⁶.

³³³ Dessas preocupações, deixaremos de lado em nossa análise seu exame do grupo de laocoonte bem como sua visão crítica sobre a história e a literatura antigas. Nosso foco é sua crítica ao *ut pictura poesis* refletido no argumento que desenvolve a partir da análise do escudo de aqules.

³³⁴ LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fontreiras da pintura e da poesia*. p. 77.

³³⁵ *Ibid.* 78.

³³⁶ Não mencionados no prefácio, mas certamente implícitos, existem outros alvos: “*In the mid-eighteenth century Lessing was in the curious position of objecting not only to ut pictura poesis as it was exemplified in the historical painters, but also to those critics of the doctrine who, like*

Uma primeira posição de Lessing em favor dessas limitações – e que o guiará enquanto manifestar outras distinções aparece no momento em que afirma que o artista do Laocoonte deveria ter observado, na estátua, “o comedimento na expressão da dor corporal”, a fim de respeitar “a natureza da arte” e “seus necessários limites e carências”³³⁷. A estátua aparece-nos como algo estático, a sugerir um movimento ou emoção, mas por que Lessing diz que o conjunto de regras que foi aplicável – e também o que poderia ser segundo os justos limites da arte – ao Laocoote “dificilmente poder-se-ia aplicar à poesia”³³⁸? Descobre-se então a barreira do “momento único”, como que constringendo a obrigação poética de respeitar a ação no tempo; diz Lessing que “cada uma dessas modificações, que custariam ao artista toda uma peça particular, custa-lhe um único traço”, e adicionamos a isso que esse traço, ou melhor, essa necessidade verbal de expansão temporal deve respeitar sua própria singularidade, principalmente no que concerne ao efeito dramático pertencente a cada arte. A dramaticidade da estátua de Laocoonte com seus filhos não pode ter, segundo ele, o mesmo artifício dramático que o Laocoonte de Virgílio que brada *ad sidera*. A dor de ambos é a mesma e outra; é a mesma enquanto unidade do personagem, mas outra enquanto necessidade representativa.

De Piles, approved an enlargement of the painter's legitimate sphere of activity. (...) Roger de Piles in his comparison of painting and nical and scientific knowledge that concerned proportion, poetry was well movement, color, light, and perspective-the subjects of the aware of the fact that little valuable criticism of painting first five books of the Trattato but also the knowledge and little painting of value had survived from antiquity, based on ancient and modern literature and the history of and he regarded it as prejudicial to the esteem in which painting and sculpture that would help to insure an express painting was held by many sensible people of his day.” LEE. R.W. Ut Pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting. p. 202, nota 2.

³³⁷ LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fontreiras da pintura e da poesia*. p. 107

³³⁸ *Ibid.*, p. 107.

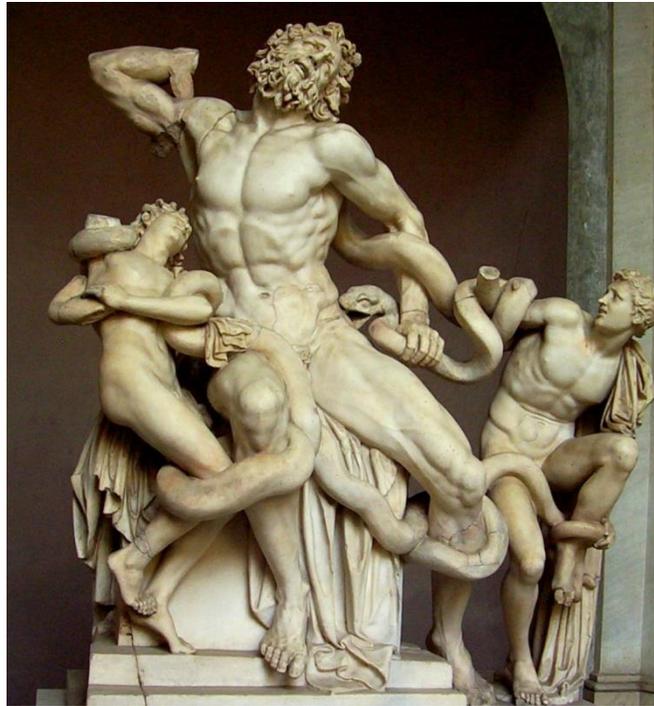


Figura 18 – O Grupo de Laocoonte, Museu do Vaticano.

Exemplo máximo do *decorum* no assunto é a dor do Filoctetes de Sófocles, escolhida por Lessing para representar como o tragediógrafo Grego soube, ao invés de externalizar a dor de um modo arbitrário e artificial, a partir dos signos convencionais que a revelam, soube conectá-las “a outros males, que considerados por si igualmente não podem particularmente comover, mas que graças a essa conexão recebem um traço tão melancólico quanto aquele que eles comunicam de volta à dor corpórea.”³³⁹ A dor de Filoctetes seria, portanto, não uma descrição – o que violaria as propriedades dramáticas do meio de representação – mas um acúmulo, uma sucessão de “atmosferas” particularmente dolorosas direcionadas a uma dor central – eis a genialidade de Sófocles. Eis também a sabedoria que Lessing vê na possibilidade de a estátua de Laocoonte que nos foi herdada ter sido inspirada pela versão virgiliana. Segundo ele, essa hipótese não pretende diminuir os escultores; pelo contrário:

Antes, a sabedoria deles aparece na luz mais bela graças a essa imitação. Eles seguiram o poeta sem se deixar seduzir por ele nos menores detalhes. Eles possuíam

³³⁹Ibid., p. 109.

um modelo, mas uma vez que tiveram que traduzir esse modelo de uma arte para outra, encontraram muitas ocasiões para pensar por si mesmos. E esses seus pensamentos próprios, que se manifestam nos desvios do seu modelo, comprovam que eles foram tão grandes na sua arte quanto o poeta na sua.³⁴⁰

É a partir da inversão dessa ideia que Lessing escolhe trabalhar, ou seja, a partir da suposição de que foi o poeta que imitou o artista, e não o contrário. Ora, exatamente quando ele se propõe a tal tarefa, encontramos uma definição comparativa crucial para sua teoria, resumida na seguinte sentença: “dever-se-ia portanto limitar a tese segundo a qual uma boa exposição poética deveria dar efetivamente uma boa pintura, e o poeta exporia de modo bom apenas na medida em que o artista pudesse segui-lo em todos os seus traços.”³⁴¹ Vê-se que o *decorum* ainda é fundamental, mas, colocado agora o desafio da transposição, a barreira anteriormente delimitada na teoria deve ser observada na potência prática do objeto a ser imitado, o que leva a outro dilema: “Quando se diz que o artista imita o poeta, ou que o poeta imita o artista, isso pode significar duas coisas. Ou um deles faz da obra do outro o objeto efetivo da sua imitação, ou ambos possuem o mesmo objeto de imitação e um deles toma emprestado do outro o modo e a maneira de imitá-lo.”³⁴² Haveria portanto a possibilidade de uma imitação como cópia e uma imitação universal, a primeira – e imaginemos aqui a relação central do *ut pictura poesis* como transposição artística – mera imitação dupla, com seqüelas para sua validade similares às de Platão, e a segunda digna do gênio humano.

Colocar as coisas sob essa ótica, ou seja, elevar o *ut pictura poesis* a um estágio e não concorrência, mas de concordância, por assim dizer, transcendental, leva a uma conclusão fundamental para a compreensão da teoria de Lessing: a observação artística pode ser feita, sem prejuízo para sua realização, do mesmo ponto de vista, porém quando a obra se materializar não deve fazê-lo a partir da imitação recíproca ou da rivalidade, mas respeitando seu próprio modo de ser mimético. Há, portanto, uma concordância na discordância; discorda-se quanto à sobreposição técnica, mas concorda-se quanto ao esclarecimento recíproco das artes como fontes

³⁴⁰Ibid., p. 131.

³⁴¹Ibid., p. 131.

³⁴²Ibid., p. 139.

de inspiração para uma imitação, quando bem realizada, superior às contingências que a tentativa de concordância formal permitiria. Derivadas dessas conclusões é a noção de liberdade artística, que funcionaria idealmente como uma resolução pacífica da tensão entre pintura e poesia:

Quando se quer comparar o pintor e o poeta em casos particulares deve-se levar em conta antes de tudo se ambos tiveram a sua liberdade total, se ambos puderam trabalhar visando o supremo efeito da sua arte sem nenhuma coerção externa.³⁴³

Nesse caso, Lessing busca amparar-se na análise de modelos antigos – principalmente supondo qual efeito coercivo a religião antiga exercia sobre os artistas –, também critica Joseph Spence, que em seu *Polymetis* procura relacionar a pintura e poesia antigas num caminho plenamente contrário ao de seu crítico. Mas o ponto fundamental em que encontramos uma exemplificação daquilo que, para Lessing seria a verdadeira liberdade – aliando o *decorum* à produtividade – da poesia é quando toma como exemplo a poesia de Milton. Ele a compara às possibilidades pictóricas e poéticas da Paixão de Cristo, que, originalmente constituía uma narrativa simples, destituída de detalhes e foi iluminada por séculos de pintura que a tomaram como base; portanto, por não ser poética tornou-se pictórica. Tal constatação é algo que desfaz o vínculo de necessidade que une uma arte a outra. O fato de que o *Paraíso Perdido* de Milton “não pode encher nenhuma galeria”³⁴⁴ é, para o autor alemão, extremamente positivo, porque significa que Milton não pratica a pintura, mas a poesia; de um modo geral, a fórmula que determina esse limite é assim exposta: “existem fatos pintáveis e não pintáveis, e tanto o historiógrafo pode narrar os mais pintáveis igualmente não pictoricamente, como o poeta é capaz de expor os menos pintáveis de modo pictórico.”³⁴⁵ Isso estabelece uma linha de possibilidades de transposição por assim dizer negativa no que concerne à concordância formal, afinal:

Uma pintura poética não é necessariamente o que pode ser transformado numa pintura material; antes cada traço, cada ligação de diversos traços graças aos quais o

³⁴³Ibid., p. 155.

³⁴⁴Ibid., p. 187.

³⁴⁵ Ibid.

poeta torna o seu objeto tão sensível que nós nos tornamos mais distintamente conscientes desse objeto do que de suas palavras, isso é o que significa o pictórico, o que significa uma pintura, porque assim nos aproximamos do grau de ilusão que a pintura material é particularmente capaz de gerar e que se pode abstrair primeiramente e do modo mais fácil da pintura material.³⁴⁶

Neste momento, o argumento de Lessing já está quase todo formulado em suas bases teóricas. Passou da função do crítico às características da imitação e aos limites da comparação, e desses limites passou à conclusão daquilo que é universalmente próprio da representação de cada arte, o próximo passo, é – e aqui onde reside a sutileza crítica e retórica da construção de sua argumentação – levar em conta aquilo que é particularmente próprio de cada arte, ou seja os fundamentos primeiros, sem os quais elas não podem existir, e que as distinguem umas das outras. Tempo e espaço definem ontologicamente o universo no qual a arte existe, e partindo desse princípio, Lessing coloca a pintura como arte própria dos signos que se ocupam de “figuras e cores no espaço”, enquanto a poesia se ocupa de “sons articulados no tempo”. Tal demarcação delimita, portanto, as propriedades imitativas, representativas e expressivas de cada arte, visto que “se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então os signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra” do mesmo modo “signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem umas às outras.”³⁴⁷

É justamente nesse ponto – quando o argumento se completa numa dimensão semiótica – que entrevemos a importância do *Laokoon* no debate do *ut pictura poesis*; ele cria um novo ponto de vista que, privilegiado ou não, nos permite tratar o problema sob uma forma ontológica sequer entrevista até o momento. Frederick Burwick considera que a descoberta de Lessing traz consigo o aparecimento de uma hermenêutica visual até então negligenciada em favor de uma hermenêutica puramente textual. Thomas de Quincey, que, por meio de sua tradução do *Laokoon* publicada em 1862 dissemina o pensamento de Lessing já no ambiente do

³⁴⁶Ibid., p. 188.

³⁴⁷Ibid., p. 195.

Romantismo britânico, assim se manifesta sobre sua obra: "*What he did was to apply philosophy- by which I would be understood to mean, in a large sense, the science of grounds and principles - to literature and the fine arts; an idea which expresses accurately what the Grecians meant by criticism.*"³⁴⁸ Isso mostra que, por mais que no estrito campo do *ut pictura poesis*, o argumento do crítico alemão não se saia vencedor – como veremos no próximo capítulo –, sua importância para o estabelecimento de uma hermenêutica visual é crucial. Vemos aqui, mais uma vez o *ut pictura poesis* sobrepor-se às próprias discussões que gera, para transformar-se em princípio comparativo, em unidade propiciadora de um lugar teórico que permite uma visão mais abrangente sobre problemas que muitas vezes lhe são alheios. No caso de Lessing, percebemos isso quando seu argumento transcende a discussão tópica para transformar-se numa discussão universal a ponto de, pelo viés semiótico, integrar inclusive possibilidades da hermenêutica textual:

*Although it cannot be claimed that Lessing established either a Bildhermeneutik or a Texthermeneutik, his Laokoon certainly influenced the course of criticism during the following decades. His distinction between the temporal attributes of poetry and the spatial attributes of painting was often reiterated, even in treatises that resorted to the very ut pictura poesis tradition Lessing had opposed. By grounding his argument in a discrimination of natural and arbitrary signs, Lessing drew upon current interests in semiotics that also informed developments in textual hermeneutics. At the very time when textual hermeneutics was beginning to assert itself in literary criticism, Lessing indicated how art criticism was to engage visual hermeneutics.*³⁴⁹

A importância em situar teoricamente as conclusões de Lessing da maneira que o faz Burwick, no ensaio *Lessing's Laokoon and the Rise of Visual Hermeneutics*, reside em tratá-lo dentro de uma linha sucessória que vai da *ekphrasis* antiga, passando pelos retóricos da descrição e incluindo, mais recentemente um Abbé Du Bos, que já precede, em alguns pontos, uma hermenêutica visual no estilo de Lessing com seu *Réflexions critiques sur la poesie et la peinture*. Segundo Burwick, "*Du Bos recognized that although words are signs for our ideas, they are also capable of mimicking natural sounds. To the extent that they can fulfill this onomatopoeic*

³⁴⁸BURWICK, F. *Lessing's Laokoon and the Rise of Visual Hermeneutics*.

³⁴⁹Ibid., p. 220.

function, words are also natural signs.”³⁵⁰ Isso demonstra como as teorias de Lessing ocuparam um papel que anteriormente, mesmo não sendo rudimentar, também não era tão sofisticado. Situar historicamente o argumento de Lessing revela sua suma importância quando percebemos que a *ekphrasis* – sendo esta como que ocultada pelo *ut pictura poesis* como *topos* e situação histórica – exerce uma dupla função em sua formulação: funciona como legitimação histórica do problema, considerando que a preocupação do autor é fortemente clássica, isso ganha uma importância ainda maior, e também como elo de ligação entre a conclusão teórica a que chega e a tradição Homérica que valida essa conclusão. Isso se torna claro a partir do capítulo XVII, no qual, finalizado o encadeamento de raciocínios que levam o crítico a fundamentar seu argumento, ele passa a ocupar grande parte dos capítulos até o encerramento da obra com análises das *ekphrasis* homéricas, mais especificamente do Escudo de Aquiles, segundo suas próprias palavras o “exemplo decisivo”.

7.2.

Reconsiderando o escudo de Aquiles

Voltemos brevemente a Edmund Burke, a fim de esclarecer, por meio de um contemporâneo a Lessing, como ocorre essa escolha de Homero. Tanto um quanto o outro se opõem à descrição puramente pictórica de uma obra de arte, mas mesmo cada um abordando o problema de modo bastante pessoal, parece que o centro de ambas as considerações, ou, se quisermos, o modelo imitativo ideal quando se trata de poesia é sempre Homero. Em *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, a *ekphrasis* homérica aparece como paradigma daquilo que deveria ser a verdadeira descrição. Diferentemente da idéia de Lessing, que se baseia, como veremos em breve, no Escudo de Aquiles como uma descrição arquetípica, Burke o toma como um ideal estético. A arte, portanto, não deveria descrever a aparência material, pois correria o perigo de rebaixar-se a ponto de

³⁵⁰Ibid., p. 222.

sacrificar suas máximas capacidades expressivas; ao contrário disso, o importante, na visão do filósofo inglês, seria capturar o efeito que aquelas disposições materiais propiciam, integrando-se na meta última da arte que é a capacidade de gerar a beleza e o sublime. Burke pode, se quisermos atualizar seu tratamento das formas materiais, aproximar-se da fenomenologia na mesma proporção que podemos aproximar Lessing da semiótica. Seu tratamento do problema passa por uma avaliação dos aspectos visíveis e de suas propriedades comuns ao efeito estético; isso faz com que, ao contrário do autor alemão, ele eleja a poesia como porta-voz do sublime – uma modalidade estética superior à beleza por sua amplitude, intimamente relacionada à noção de infinito –, enquanto a pintura, por restringir-se ao descritivo, no sentido estrito do termo, ou seja, por apenas descrever, limitar-se-ia ao belo.

A partir dessas concepções, aqui resumidas ao extremo, Burke evoca Homero como o paradigma de uma descrição que, por sua característica retórica, não se atém às minúcias matérias às quais a pintura se vê naturalmente resumida; nesse caso, sua teoria se distancia completamente da avaliação mimética de Lessing no sentido de que considera a pintura não como evocando o sentimento estético da imitação, mas o de identificação. Através da possibilidade de transcender o espectro puramente pictórico e evocar, por assim dizer, uma materialidade mental, um efeito na mente do espectador, a poesia apresenta sua idéia de uma forma muito mais profunda do que a pintura. Becker resume essa característica no seguinte trecho de sua análise do escudo de Aquiles:

*Burke is responding to a belief that painting is the more powerful form of representation; He reacts specifically against a view that clarity is the Paramount virtue of the arts, and that the visual arts are more successful in this vein than the verbal. Burke disagrees to such an extent that the province allowed to the visual arts, clarity and precision, is relegated to a secondary status, to the realm of “mere” beauty. Poetry on the other hand, can represent and elicit the sublime, according to Burke, because it represents thoughts, emotions, and reactions to beauty. It represents effect, and here effect is essence.*³⁵¹

A clareza advinda da materialidade pictórica seria, portanto, um empecilho para o sublime; o detalhe não confere a beleza, nem garante que o efeito estético

³⁵¹ BECKER, A.S. *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. p. 12

penetre na mente do observador. Isso torna a poesia também fenomenologicamente superior, pois transcende o fenômeno meramente visível para concentrar-se numa espécie distinta e mais pura de representação. As observações de Burke, mais do que meras conclusões estéticas de um contemporâneo, servem para que tomemos plena consciência do papel que o escudo de Aquiles exerce no argumento de Lessing e, principalmente, para que saibamos considerá-lo dentro de sua proposta hermenêutica que, subentende certo privilégio da poesia a partir de uma espécie de prioridade material. Não seria de todo errôneo tratar essa diferença como uma disputa de posições, sendo o inglês de posição filosófica, e o alemão de base crítica; isso explica em parte a direção que ambos tomam, mesmo quando partindo de um mesmo ponto. Por outro lado, a coincidência do modelo homérico não os distancia plenamente, afinal, como veremos a partir de agora, também para Lessing, o escudo de Aquiles é o fator decisivo e, até certo ponto, modelo incontestável de sua própria teoria.

“Basta pensarmos no escudo de Aquiles para termos o exemplo decisivo de como se pode expor de modo pormenorizado e, ainda assim poético uma coisa singular nas suas partes uma ao lado da outra”³⁵², diz Lessing, resumindo plenamente suas intenções e – para quem já sabe o desfecho – suas conclusões, a partir do exemplo homérico. Do livro XVI ao XIX do *Laokoon*, Lessing se ocupa com a análise do escudo, que segundo ele não será sistemática, mas tratará dos princípios que regem sua *ekphrasis*. O escudo de Aquiles parece, a seus olhos, ser o exemplo ideal de *ekphrasis* por respeitar plenamente as distinções da arte, sendo uma descrição pictórica que respeita a sugestão da imitação a partir da ênfase na seqüência de ações; em outras palavras, para Lessing o equivalente estético de sua teoria e, ao mesmo tempo, autoridade poética que fundamenta seu argumento é a *ekphrasis* homérica. Justamente por isso, uma das maiores qualidades de Homero estaria na argúcia artística de, ao pretende ruma descrição em sua plenitude, saber que poeticamente seu efeito requer que seja representada a partir de diversas figuras seqüenciais. Respeitando plenamente os limites pictóricos de sua arte, o poeta grego procura chegar aos fenômenos materiais a partir dos signos verbais como conjuntos de impressões vividas, que ordenadas levam o leitor a compor a descrição em sua mente.

³⁵² LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fontreiras da pintura e da poesia*. p. 205.

A descrição, portanto, não ocorre no poema; nesse exemplo ideal, o que é descrito só atinge seu efeito estético porque não busca convencer o leitor do detalhismo de sua própria descrição, mas por uma espécie de “total encantamento” (*thelxis*), transformar os leitores em espectadores visuais.

Ter em mãos um espécime “perfeito” de *ekphrasis* não significa, para Lessing, que ela seja uma descrição suficiente. Existe como sinal das limitações poéticas uma espécie de insuficiência formal que impede que a ilusão atingida por esta arte seja plenamente pictórica; uma distância intransponível entre o mundo material e a ilusão que a poesia proporciona obriga que esta funcione como algo opaco, sempre dentro de um conflito que faz parte da natureza mesmo da linguagem, e se evidencia quando transportado para a linguagem poética. Esse conflito parece ser inerente à própria estrutura temporal da linguagem, pois como diz Lessing: “Uma vez que os signos do discurso são arbitrários é plenamente possível que se faça seguirem uma à outra por meio deles as partes de um corpo, na medida em que estas se encontram na natureza uma ao lado da outra”, ou seja se, por acaso, falarmos de uma espacialidade poética ela não corresponderá exatamente à espacialidade pictórica.

Um problema crucial no que diz respeito ao modo de apreensão se coloca logo que justificamos cada arte por seus limites; se os limites justificam a existência dos gêneros e os efeitos estéticos diversos, ambos também devem corresponder a um modo de apreensão diversa. Lessing defende que toda representação espacial deriva de um modo de apreensão quase que automático das diferenças; observamos as partes em suas singularidades e quase que instantaneamente as concebemos como um todo. Sem dúvida, a velocidade desse esse processo impõe uma certa invisibilidade ao espectador, pois não seria difícil argumentar o contrário, mas segundo o crítico “nossos sentidos fazem essas diferentes operações com um a velocidade tão impressionante que elas parecem ser para nós apenas uma”³⁵³ Comparada a essa ordem de aquisições visuais, ao tipo de seleção feito e sua ordenação estética e gnosiológica, a poesia procede de maneira completamente diversa à pintura. A “condução de uma parte para outra”, nos termos de Lessing, e o processo de ligação entre essas partes se dá numa espécie de percurso temporal que depende da

³⁵³Ibid., p. 205.

inconstância espacial; algo que no seu entender se explica pela diferente forma de aquisição do conteúdo estético, pois diz no capítulo XVII:

O que o olho vê de uma vez ele enumera para nós de modo evidentemente lento, traço a traço, e freqüentemente ocorre de nós, à altura do último traço, já termos nos esquecido do primeiro. No entanto, nós devemos construir um todo a partir desses traços. Ao olho as partes observadas permanecem constantemente presentes; ele pode sempre novamente trilhá-las; para a audição, pelo contrário, as partes ouvidas se perdem se elas não são retidas na memória. E se elas ficam de fato detidas aí: que fadiga, que esforço custa para renovar as suas impressões na ordem correta e de modo vivaz, pensá-las de uma vez, mesmo numa velocidade moderada, para atingir um eventual conceito do todo.³⁵⁴

Engenhosamente, o autor se aprofunda nas conseqüências que as dimensões próprias de cada arte sofrem. Na verdade, essas conseqüências dizem respeito ao *modus operandi* da descrição, e à sua possibilidade de efetivação gnosiológica, como fica claro quando demonstrado que o processo de reconstrução descritiva necessário para a poesia – e completamente espontâneo na pintura e na escultura – é absolutamente artificial a ponto de o esforço requerido para sua execução ser capaz de impossibilitar o efeito estético. No momento em que é necessária a conceitualização da descrição, ela deixa de ser plenamente estética para ser fruto de um processo lógico e mnemônico alheio ao que seria propriamente um raciocínio poético. Além disso, a pintura mesma ou a escultura se bastam como objetos, já a poesia, com sua referencialidade determina um conhecimento prévio, mesmo que mínimo, do objeto descrito; a ausência desse “modelo” basta para que a *ekphrasis* seja incompleta ou propensa a um efeito contrário ao descritivo. Ante esse impasse que parece estender-se à possibilidade descritiva, o crítico afirma categoricamente que não quer negar possibilidade da *ekphrasis*, “eu não nego ao discurso em geral a faculdade de descrever um todo corpóreo a partir das suas partes”³⁵⁵; entretanto, essa faculdade só pode ser exercida poeticamente mediante uma recomposição que corre o risco de ser alheia ao poético. Em suma, para Lessing, a descrição poética é um risco,

³⁵⁴Ibid., p. 206.

³⁵⁵Ibid., p. 208.

e não uma propriedade intrínseca, muito menos uma espécie de dom comparativo compartilhado pelas artes gêmeas³⁵⁶.

Ele se preocupa, portanto, menos com essa vivacidade material e sua impossibilidade poética do que com o processo de organização estético que visa o sucesso do efeito descritivo final, eis mais uma razão para ter escolhido Homero – sua intenção não parece ser, como soa à primeira vista, a de destituir a descrição da poesia, mas de fundamentá-la segundo estruturas possíveis. Homero, ao respeitar o âmbito temporal próprio do poeta, não cai “nessas pinturas gélidas de objetos corpóreos” comuns à poesia meramente descritiva. O poeta grego é perfeito porque conciso, seus epítetos pictóricos – e Lessing atenta especialmente a isso – destinam-se ao essencial: um barco é negro ou côncavo, no máximo, diz o crítico, é uma embarcação negra com bons remos. “Quem que censurá-lo por isso? Quem não preferirá agradecer a essa pequena exuberância, se ele sente que bom efeito ela pode ter em poucas passagens apropriadas”, pergunta-se, já sugerindo a resposta; consciente de sua própria exatidão, Homero parece saber perfeitamente o poder de condensação temporal que os epítetos possuem na formação espacial sugerida, o poder de sua *ekphrasis* advém, portanto, não da descrição minuciosa ou do detalhismo fastidioso, mas da sensata ordenação e modulação de adjetivações. Porém, quando parece ceder à tentação das possibilidades descritivas, logo adverte que o caso homérico é muito particular pela língua de que se nutre. O que em Homero é adjetivação estética, no francês, por exemplo, tornar-se-ia “tagarelice”, as palavras que seriam necessárias, em sucessão, para verter literalmente a intenção homérica, “expressam o sentido, mas destroem a pintura”. A língua grega “permite toda liberdade possível quanto ao acúmulo e à composição dos adjetivos”, sendo ideal para

³⁵⁶ Importantíssimo é o trecho que continua a parte citada, em que Lessing explicita claramente as necessidades estéticas do discurso poético: “Novamente, portanto: eu não nego ao discurso em geral a faculdade de descrever um todo corpóreo a partir das suas partes; ele o pode porque os seus signos, apesar de seguirem um ao outro, ainda assim, são arbitrários: antes eu o nego ao discurso enquanto meios da poesia, porque tais descrições de corpos por meio de palavras quebram o ilusório no qual a poesia consiste principalmente. e esse ilusório, eu digo, deve se quebrar nelas porque o elemento coexistente do corpo entra aí em colisão com o consecutivo do discurso, e, na medida em que aquele é dissolvido neste, de fato o desmembramento do todo nas suas partes é facilitado, mas a recomposição final dessas partes num todo torna-se extraordinariamente difícil, e, não raro, impossível.” Ibid., p. 208.

a pintura poética e para a brevidade que a mesma necessita para ser pictórica e não mecânica.

Outra característica que torna a *ekphrasis* homérica modelar é uma característica que já vimos ser central nas outras *ekphraseis* homéricas: a descrição como gênese. Eis como Lessing justifica essa característica como prova da organicidade composicional, da funcionalidade descritiva e, principalmente, da grandeza homérica:

Esse escudo, Homero descreveu em mais de cem magníficos versos, quanto à sua matéria, à sua forma, a todas as figuras que preenchem a imensa superfície, de modo tão pormenorizado, tão exato que não foi difícil para os artistas modernos fazerem a partir daí um desenho que concordasse em todas as partes.³⁵⁷

E, respondendo ao questionamento sobre a possibilidade poética de lograr tal descrição, continua:

Eu respondo a essa objeção particular dizendo que Homero, nomeadamente, pinta o escudo não como algo pronto, perfeito, mas antes como um escudo sendo feito. Portanto, ele lançou mão também aqui do enaltecido artifício de transformar o coexistente do seu objeto em consecutivo e fazer desse modo da pintura monótona de um corpo, a pintura vivaz de uma ação. Nós não vemos o escudo, mas sim o mestre divino, como ele produziu o escudo.³⁵⁸

O sucesso da *ekphrasis* advém, portanto, de um novo ponto de vista criado pela descrição da gênese: o da testemunha ocular que viu a confecção da obra. Coloquemos lado a lado os dois efeitos, ou seja, o puramente descritivo que tenta tornar presente a materialidade a partir do imaterial e assim lograr o efeito estético a partir dessa simulação, e o homérico, ou seja, aquele em que a simulação é, na verdade, ação integrada à narrativa – mesmo que, como é o caso, a narrativa da gênese não integre a narrativa propriamente épica –, sem dissociação plena do puramente descritivo como uma instância individualizada. O que veremos, a partir dessa comparação, é exemplificado por Lessing no cotejo entre as *ekphraseis* homérica e virgiliana. Virgílio, por ser profético e nacionalista não pode ser

³⁵⁷ Ibid., p. 216.

³⁵⁸ Ibid.

descritivo ao mesmo tempo sem que a *ekphrasis* seja comprometida em sua essência: “Homero faz com que Vulcano elabore ornamentos porque e na medida em que ele deve fazer um escudo digno dele. Virgílio, pelo contrário, parece tê-lo feito construir o escudo devido aos ornamentos, uma vez que ele considerava os ornamentos suficientemente importantes para descrevê-los em particular, depois do escudo já estar há muito terminado.”³⁵⁹ Tal comparação nos apresenta os dois extremos contrários que a *ekphrasis* pode ocupar na visão de Lessing: o da *stasis* puramente descritiva e como que alimentando apenas a si mesmo numa tentativa – sempre frustrada – de lapidar algo impalpável e o da ação, em que a descrição encontra em si mesma razões para que sua materialidade seja balanceada com a realidade ficcional. É justamente a partir da denúncia dessa necessidade de outro plano além do descritivo para que a descrição se fundamente que advém os ataques históricos à *ekphrasis* homérica. Ciente de tais ataques, ele busca defender-se se apoiando na liberdade poética de criar um objeto imaginário; mas já que analisamos anteriormente essa discussão sobre a possibilidade material do escudo, podemos passar adiante às conclusões finais sobre a visão de Lessing acerca da *ekphrasis* homérica.

Em primeiro lugar, devemos assinalar que ao delimitar as fronteiras artísticas, ele delimita e quase que impossibilita as *ekphrasis*. Tomar a descrição do escudo de Aquiles como parâmetro das possibilidades descritivas da poesia significa o mesmo que afirmar que elas inexistem na prática – tanto mais quanto dependam da *ekphrasis* como gênese ou da própria narrativa, que subentende já um gênero poético específico. Portanto, não seria exagero dizer que a admissão artística de uma poesia descritiva por sua parte de é, ao mesmo tempo, sua negação prática. Em segundo lugar, é necessário concordar com A.S. Becker no que diz respeito à especificidade da *ekphrasis* homérica e, obviamente, da escolha do autor de *Laokoon* ter sido baseada não numa regra, mas numa exceção:

The Shield of Achilles is not proper description, as in Friedländer, because it strays far from the visible surface of a work of art. It does not focus merely on effect, as Edmund Burke would have it, because it actually does describe the physic appearance of the images. Finally, and similarly, it will not stay within Lessing's limits, because it carefully and appreciatively interrupts the narrative to dwell upon

³⁵⁹ Ibid. p. 218

*objects in space. All these views of descriptive property can find support in Homeric practice; but each sets rules and boundaries and limitations that ignore much of the poetic practice of the Iliad.*³⁶⁰

Desse modo, as próprias características que tornam o escudo um modelo de *ekphrasis* para Lessing, impedem-na de ser um exemplo puramente descritivo. Homero cria na sua *ekphrasis* central um híbrido que se tomado em sua importância estrutural tão a sério quanto em sua importância histórica, acaba por ofuscar suas *ekphraseis* menores e a própria técnica composicional de Homero. Por último, é importante salientar o contexto histórico de recepção do argumento e não apenas sua validade formal, ou seja, não apenas a capacidade de raciocínio de Lessing dentro das categorias críticas herdadas ou fundadas por ele. É justamente este ponto que irá nos ocupar a partir de agora, pois sua importância é diretamente, mas paradoxalmente, proporcional à importância do *Laokoon* para a história do *ut pictura poesis*.

7.3.

Destinos de um argumento

Se é fato que o *Laokoon* foi realmente direcionado contra, “as transgressões artísticas, tanto na poesia como nas artes figurativas, que o *ut pictura poesis* de Horácio poderia encorajar, ou justificar”, como nos diz Rensselaer W. Lee³⁶¹ teria ele sido bem sucedido em sua cruzada contra o comparativismo e a favor da estrita delimitação de fronteiras entre as artes? Seria seu argumento decisivo ou sequer teria peso nas gerações futuras. O próximo capítulo mostrará, sob a ótica de Irving Babbitt, como surge, após do advento do Romantismo, a necessidade de novo *Laokoon*; mas antes de passarmos para essa nova etapa histórica, reconsideremos a posição de

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

³⁶¹ “And the *Laokoon* was directed against those artistic transgressions, whether of poetry or the figure arts, that Horace's *ut pictura poesis* might encourage, or might be invoked to justify. With no more than this passing glance at the character and critical fortunes of poetry as the sister art of painting, and remembering Dolce's ominous qualification of painting as a learned art, we may proceed to ask why the critics who named poets painters, also virtually identified the art of painting with the art of poetry.” LEE, R.W. *Ut Pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*. p.198.

Lessing a partir de algumas observações tecidas por W.G. Howard em seu ensaio *Ut pictura poesis*:

Du Fresnoy, de Piles, and Dryden represent nearly the last stage in the development of that form of esthetic legislation which, consisting chiefly in the codification of laws on the basis of ancient authority, began early in the Renaissance, and persisted down to the middle of the eighteenth century, when respect for authority gave way to confidence in the results of the processes of logic. Du Bos, Burke, Diderot, Mendelssohn, and Lessing¹ were all, though in different degrees, students and admirers of the classics. Lessing, the severest logician of them all, ranked Aristotle with Euclid, and rejoiced in the confirmation which the practice of Homer gave to his theoretical deductions. But Lessing and his immediate predecessors were men of the age of reason. In the same way, however, that they admitted authority when it did not run counter to reason, the theorists of the Renaissance and their successors reasoned with their authorities, and by no means attached the same weight to all of the propositions which in common they held to be true.³⁶²

Mesmo iluminista, Lessing ainda é um classicista, herdando assim – e aqui a óbvia explicação para sua convergência com Burke, também um classicista – toda uma estrutura de referências que remonta ao Renascimento, estrutura essa prestes a ser desafiada pelos novos ares de um modo de pensar e agir que preza a independência, mesmo que isso signifique aversão à história. No entanto, o crítico não precisou esperar até que a *raison d'être* romântica se impusesse como uma espécie de via de salvação pela superação dos clássicos. Três anos depois da publicação de *Laokoon*, Herder já criticava seu autor por não dar a devida atenção ao poder quase que mágico das palavras. Nada mais contrário ao supracitado aristotelismo ou euclidianismo do que defender que "a essência da poesia reside no poder de enfeitiçar as palavras, dotando-as de um poder mágico que age sobre a alma partir da fantasia e da memória."³⁶³, como o faz Herder; podemos, ainda, imaginar como soa para os ouvidos do classicista Lessing, quando o mesmo Herder afirma que este não teria conseguido captar a força energética da poesia que estimula e vivifica as forças do espírito e da imitação. Numa mudança de rumos, plenamente exemplificada por essa disputa, vemos a objetividade derivada da experiência histórica e de sua consideração crítica ser desafiada pela sugestão imaginativa, cujas

³⁶²HOWARD, W.G. *Ut pictura poesis*.p. 43, 44.

³⁶³BABBITT, I.*The New Laokoon*.p. 117.

preocupações com a espontaneidade e o irracional não poderiam ser mais diferentes do que aquelas que se moviam pelo culto da razão.

Já Goethe, em *Über Laokoon*, assinala a preferência por uma posição expressiva diferente de Lessing³⁶⁴; algo que, como veremos em breve, transformar-se-á numa tomada de posição clássica, ao contrário do que pode parecer essa busca pela expressividade total quando comparada à busca pela limitação ideal. Compreender a existência e a importância desse conflito – inerente às grandes mentes da época – é fundamental para situar os rumos que a análise dos problemas abordados no *Laokoon* irá tomar. Para Irving Babbitt, Lessing não foge das armadilhas que ele mesmo critica:

*His ambition was simply to oppose a true analysis to the false analysis of the pseudo-classic critics. The main result of this analysis — the great central generalization of the Laokoon, that poetry deals with temporal, painting with spatial relations, poetry with the successive and painting with the coexistent — will not, as I have already said, seem extremely original to one who is familiar with the previous literature of the subject.*³⁶⁵

Eis uma posição que acaba, de certo modo, legitimando uma simplificação teórica que será plenamente criticável seja pelo ponto de vista da pretensiosa complexidade sentimental do Romantismo, seja pelo da evolução dos estudos clássicos, distanciados de um classicismo militante e voltados para a erudição histórica e filológica. É exatamente nesse ponto de divisão histórica que se estabelece o papel paradoxal do *Laokoon* no futuro: ao mesmo tempo uma obra central na teoria estética ocidental e uma obra superada se considerarmos os rumos do *ut pictura poesis* e do comparativismo como um todo. Será lembrado, na prática comparativa, como a partir de agora veremos por Irving Babbitt, mas agora já quase que num tom

³⁶⁴ Another passage in Goethe's essay proves, however, that he exaggerated the possibility of the plastic expression of passion in the same way that Lessing unduly restricted the possibility of the plastic expression of motion. Goethe writes "Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur drei Empfindungen:

Furcht, Schrecken und Mitleiden; das bange Voraussehen eines sich annähernden Übels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens, und die Teilnahme am dauernden oder vergangenen.... Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, dahingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleiden erregen." Goethe's essay über laokoon, 939, 940.

³⁶⁵ BABBITT, I. *The New Laokoon*. p. 52.

de derrota. O *Laokoon*, nesse sentido, ou seja, no sentido histórico do *ut pictura poesis*, pertencerá mais ao passado do que ao presente. Sua combinação de uma tradição teórica renascentista, unindo as autoridades clássicas aos ligares comuns herdados dos grandes autores, sua pretensão de estabelecer os estritos limites do funcionamento artístico, mesmo na ante-sala histórica do que será a grande proposta da ausência de limites e, sobretudo, sua formulação puramente alemã de problemas que irão transpor as fronteiras européias, o transformarão num símbolo daquilo que há de ser combatido pelos românticos e, posteriormente, daquilo por que combatem os conservadores.

8.

Um novo e definitivo *Laokoon*?

*Na fachada da nova Abadia, as letras gigantescas fulguravam convidativamente:
'O melhor Órgão de Perfumes e Cores de Londres. A Música Sintética mais recente'*
Aldous Huxley, Admirável mundo novo

*Malgré l'ut pictura poesis d'Horace,
la peinture et la poésie n'ont rien de commun entre elles.*
Théophile Gautier³⁶⁶

“Chamo os clássicos de saudáveis e os românticos de enfermos”, esse veredito fulminante marca a figura do Goethe posterior à viagem à Itália, quando deixa definitivamente de lado a estética do *Sturm und Drang* em favor do neo-classicismo. Winckelmann, lido atentamente durante a estadia italiana, é uma das influências centrais dessa drástica mudança, cujo ímpeto de reconstrução da grandeza clássica afronta diretamente certa decadência individualista – já vislumbrado por Goethe – das propostas românticas. É com esse espírito, literário e arqueológico ao mesmo tempo, que ele compõe *Philostrats Gemälde*, publicado no ano de 1818. Sua intenção era, a partir do método interpretativo da produção artística da Antiguidade fornecido por Winckelmann, e que havia inspirado seus contemporâneos a “empreender a interessante tarefa de restaurar o que estava inteiramente perdido”³⁶⁷, separar o conteúdo puramente retórico do conteúdo descritivo das *Eikones* de Filóstrato.

Para Goethe, as *Eikones* forneciam uma descrição real da grandeza inerente à arte antiga em contraposição à decepção trazida, tanto para ele como para Winckelmann, pelas amostras coletadas nas escavações de Herculano e Pompéia. Ambos interpretavam essas descobertas como exemplares de um período francamente decadente da arte clássica, em nada comparável às grandes obras que a Grécia teria produzido.³⁶⁸ Nesse caso, portanto, seria mais justo amparar-se em uma reconstrução

³⁶⁶ GAUTIER, T. *The Art Criticism of Théophile Gautier*. p. 107.

³⁶⁷ GOETHE, J.W. *Essays on art: Pictures of Philostratus*. p. 140.

³⁶⁸ MATTOS, C.V. *Goethe, o Eikones de Filóstrato e a resistência aos Românticos*. p. 108.

baseada em Filóstrato – crido como testemunha direta da grande arte – do que na reconstrução material, mas menor, baseada em evidências arqueológicas. O processo de separação proposto está então condicionado pela própria natureza literária do objeto. No fundo, Goethe propõe um método de arqueologia retórica, justificado nos seguintes termos em *Philostrats Gemälde*:

*But the pictures of Philostratus have been prevented from producing their due effect not alone by the difficulty of developing out of their rhetorical covering what was actually represented; as bad, nay, worse, is the confused way in which these pictures are mixed up together. If through close attention you clear the former difficulty, you are still entirely at a loss from this confusion. For which reason, our first object was to separate the pictures, and arrange them with sufficient accuracy under separate heads.*³⁶⁹

Essa reorganização, que se dá em IX categorias³⁷⁰ precede a reescrita das *Eikones* segundo os cânones que supunha regerem a arte grega original e sem os adornos literários, uma arte cujo representante máximo – e até mais fiel que as descobertas que conhecia – foi Rafael Sanzio³⁷¹. Essa reescritura, que Goethe acabou por deixar incompleta, permitiria uma replicação mais exata, por parte dos artistas de seu tempo, não apenas das obras vistas por Filóstrato na galeria napolitana, mas, de certo modo, de qualquer tentativa outra de basear-se na arte clássica.

Um marco da ânsia de Goethe por introduzir em toda uma geração o gosto clássico e a capacidade de refazê-la exatamente foi o concurso *Weimarer Preisaufgabe*, realizado anualmente de 1799 a 1805; já no primeiro ano, a proposta do prêmio se baseava na antiga idéia, que já mencionamos, de Homero como um

³⁶⁹ GOETHE, J.W. *Essays on art: Pictures of Philostratus*. 140.

³⁷⁰ Na tradução de Cláudia Valladão de Mattos: “I. Conteúdos muito heróicos e trágicos, voltados principalmente para a morte e a degeneração de homens e mulheres heróicos e corajosos; II. Abordagens e declarações amorosas, seus sucessos e insucessos; III. Nascimento e educação; IV. Hércules; V. Lutas entre poderosos; VI. Caças e caçadores; VII. Poesia, Canto e Dança enfileiradas e com graça infinita; VIII. Marinhas e temas aquáticos, algumas paisagens; e por último, IX. Naturezas-mortas.” MATTOS, C.V. *Goethe, o Eikones de Filóstrato e a resistência aos Românticos*. p. 108.

³⁷¹ Para Goethe, assim como para Winckelmann (e anteriormente também para Bellori), a obra de Rafael continuava sendo, em última instância, o melhor caminho para o conhecimento da pintura antiga e, desse ponto de vista, seu texto sobre Filóstrato poderia ser interpretado como uma tentativa de reafirmar tal tese. Goethe acreditava que reorganizando e reescrevendo Filóstrato, poderíamos reencontrar, de forma mais segura do que nos objetos, escavados em Herculano e Pompéia, os verdadeiros princípios da arte grega, e pressunha que esses princípios eram bastante semelhantes aos empregados na pintura pelo artista de Urbino” Ibid., p. 111.

poeta-pintor nato, cuja plasticidade seria fundamental para instruir os novos artistas na verdadeira tradição clássica:

A poesia de Homero fornecera [aos gregos] o mito com tanta plasticidade, naturalidade, vivacidade e coerência interna de maneira que nunca ocorria da imaginação artística lançar mão do informe, fantástico e do confuso. Também os artistas modernos, alienados frente à natureza e submetidos à ilusão da imaginação, deveriam procurar nas cenas simples, naturais e elevadas a uma forma significativa total, presentes na *Ilíada* e na *Odisséia*, seu apoio e orientação.³⁷²

Não é por acaso que a própria recriação de Filóstrato, mesmo que parcial, é empreendida tendo como modelo Homero. Quando Goethe deseja “grecicizar” Filóstrato, Homero é introduzido em seu texto como padrão literário – e pictórico –, de modo que a retórica, quando substituída, dê lugar a algo plenamente imagético. Após a reorganização, e convencido “da verdade geral das descrições retóricas”³⁷³, Goethe pode afirmar que seu método torna mais fácil o surgimento de uma “concepção viva”³⁷⁴ da arte Grega, concepção essa que significa a última tentativa memorável de resgate da *ekphrasis* clássica e o marco de uma completa mudança paradigmática nas relações entre pintura e poesia.

Do mesmo modo que a obra de Lessing pareceu absolutamente natural ao seu tempo, plenamente inserida num *Zeitgeist* que naturalmente tendia a evitar o *ut pictura poesis*, ao menos como *topos* e tradição pseudo-clássica ou neo-clássica, Goethe nos parece, à luz da história completamente deslocado. O Romantismo, o Naturalismo e o Simbolismo tomaram conta da atmosfera artística de modo avassalador e irreversível e, pouco menos de cem anos depois da tentativa final de Goethe – e um século e meio após a obra de Lessing –, a situação já podia obviamente ser vista com outros olhos. Sendo que o olhar mais lúcido que examinou o problema em seu tempo foi o de Irving Babbitt, que em *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, publicado em 1910, parte das intuições de Lessing para analisar os movimentos artísticos do último século e termina diagnosticando sombriamente a decadência da arte moderna – cujo sintoma de seu

³⁷²Ibid., p. 112.

³⁷³GOETHE, J.W. *Essays on art: Pictures of Philostratus*. p.151.

³⁷⁴Ibid. p. 151.

tempo, a confusão de gêneros, acabaria por se tornar uma proposta de extinção dos mesmos.

Os alemães posteriores a Lessing tratavam sua obra como uma rejeição decisiva e incontornável da poesia descritiva. Hugo Blümmer chegou a dizer que o *Laokoon* foi a sentença de morte dos poetas-pintores. Babbitt argumenta o contrário. O efeito da rejeição da poesia descritiva nos países de língua alemã podem até ter sido sentido como um ponto a favor de Lessing, mas certamente no resto da Europa não. Uma das provas mais contundentes de que as coisas assim decorreram foi a confusão entre as artes ter se estendido para muito além das artes visuais. Outra prova incontestável foi o aumento notável da prática descritiva na literatura, principalmente na poesia. Temos ambos os casos, ao menos no que concerne à tradição francesa, recentemente documentados na coletânea de ensaios de Henry F. Majewski *Transposing Art into Texts in French Romantic Literature*, o que torna a idéia de Blümmer, quando aplicada ao contexto europeu, completamente imaplicável e reforça as teorias de Babbitt. No exato período de 50 anos que Majewski estuda, a ocorrência da *ekphrasis* é constante na maioria dos grandes autores, notadamente Theophile Gautier, Victor Hugo, Gerard Nerval, George Sand, e Honoré de Balzac. Essa evidência, já claramente perceptível no início do século XX, fez com que Babbitt mudasse o foco de Lessing, “*now what I have tried to do is to study the ‘Laokoon’ not primarily as a German classic, but as a problem in comparative literature*”³⁷⁵. E na mudança de uma crítica pseudo-clássica para uma crítica comparada com muito mais possibilidades históricas do que as que Lessing possuía, o crítico americano consegue traçar um panorama que unifica o *ut pictura poesis* num ponto mais alto do que qualquer tentativa anterior: como única prefiguração histórica e possibilidade teórica de compreensão da confusão moderna dos princípios artísticos.

³⁷⁵BABBITT, I. *The New Laokoon*. p. ix

8.1.

De *topos* a doutrina

Aquilo que era *topos* e meio de ação no declínio do Renascimento, acabou por tornar-se a finalidade de artistas e movimentos três séculos depois. Pode-se pensar então num efeito contrário ao proposto no *Laokoon*, e inversamente proporcional a sua importância e a seus prognósticos. Dificilmente poderíamos supor que esse efeito foi causado pela obra em si, e não pelo esgotamento dos ditames neoclássicos, mas o que fica evidente a partir de seu surgimento é que a época que o sucedeu superou qualquer época anterior em produção de literatura descritiva, e foi essencialmente marcada pela necessidade formal, justificada ou injustificada, de encontrar sentido em correspondências e analogias artísticas. Em suma, tudo o que *Lessing* condenou tornou-se prática corrente, quando não doutrina.

Para esclarecer como ocorre essa mudança radical e improvável nos rumos do *ut pictura poesis*, temos que voltar ao Renascimento e a sua teoria da imitação. O primeiro comentário moderno à poética de Aristóteles foi o de Robortello, publicado em 1548, no qual deixa claro para os contemporâneos acostumados com um “outro” Aristóteles, a obscuridade do texto. Em certo sentido, a *Poética* era incompreensível. Sendo a linha que separa a incompreensão da liberdade de interpretação extremamente tênue, não custa muito deduzir que a marca deixada pela *Poética* reflete menos seu autor do que os autores que a interpretaram. Isso se reflete perfeitamente na teoria da imitação, cujo formalismo em que se encerrou o Renascimento pode ser tratado com razão como anti-aristotélico e pode ser visto como o ponto que une o *ut pictura poesis* até sua transformação de imitação em correspondência. A imitação aristotélica tem um propósito claro nas ações humanas e nas possibilidades de ação. É notório que sua proposta se baseia na redução dos acidentes a fim de selecionar cuidadosamente aquilo de essencialmente representativo. No entanto, como vimos, o Renascimento – numa sutileza interpretativa cujas proporções foram imensuráveis – direcionou o proceder mimético para a imitação de modelos. Algo de formal se impôs, e em certos momentos aniquilou o que de subjetivo pertencia à atitude artística perante a realidade. Diante

disso, a probabilidade e a necessidade Aristotélicas cederam à obrigação do ideal. Somadas as teorias desse novo Aristóteles à inevitável identificação entre pintura e poesia, cada vez mais obrigatória e natural, não é difícil imaginar que o “modelo” pictórico proposto fosse também aplicado à poesia como pintura com palavras, algo que chegou ao seu ápice com as *Seasons* de Thomson. Foi essa consequência de um aristotelianismo desregrado que Lessing previu e tentou prevenir. Ele não se opõe à teoria da poesia como uma arte da imitação – assim como Aristóteles e Platão não se opõem –, mas recusa com todas as forças estabelecer um nexos formal ou causal entre o verbo e a tinta. Que são duas artes de imitação, não se pode por em questão, todavia essa imitação é questionável quando se torna pressuposto para a dedução de regras formais ambivalentes; em suma quando a imitação passou a significar transposição criou-se um ambiente extremamente favorável à quebra das fronteiras formais.

Mas no que consistiu essa quebra e onde o *ut pictura poesis* como teoria e prática aparece nesse momento onde, em muitos casos, a arte se confunde com a transposição artística? Irving Babbit nos fornece o exemplo do Père Louis-Bertrand Castel e seu *clavecin des couleurs* ou *clavecin oculaire*. A idéia básica desse instrumento era associar tão perfeitamente cada sonoridade ao cravo a uma cor específica a ponto de que a reunião das cores proporcionasse um efeito análogo ao efeito musical. Algo semelhante ocorre com o personagem *Des Esseintes*, na obra *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. Seu engenhoso órgão-de-sabores é um dos grandes exemplos do decadentismo francês:

Foi até a sala de jantar onde, embutido num dos tabiques, um armário continha uma série de pequenos tonéis, alinhados um ao lado do outro, sobre minúsculos poiais de madeira de sândalo com torneiras de prata logo abaixo do bojo. Ele chamava, a essa coleção de barris de licor, seu órgão-de-boca.

Uma haste podia articular todas as torneiras, fazendo-as funcionar num movimento único, de sorte que, uma vez instalado o aparelho no lugar, bastava tocar um botão oculto na guarnição, para que todas as torneirinhas, giradas ao mesmo tempo, enchessem de licor as imperceptíveis taças colocadas sobre elas.

O órgão achava-se agora aberto. Os registros etiquetados “flauta, trompa, voz celeste” estavam puxados, prontos para a manobra. Des Esseintes bebia uma gota aqui, outra lá, executava sinfonias interiores, lograva suscitar, na garganta, sensações análogas às que a música derrama nos ouvidos.

De resto, cada licor correspondia, segundo ele, como gosto, ao som de um instrumento. O curaçu seco, por exemplo, à clarineta cujo canto é picante e aveludado; o kummel, ao oboé, com seu timbre sonoro anasalado; a menta e o

anisete, à flauta, a um só tempo açucarada e picante, pipilante e doce; enquanto, para completar a orquestra, o kirsch toca furiosamente o clarim; o gim e o uísque arrebatam o paladar com seu estridente estrépito de pistões e trombones, a bagaceira fulmina com o ensurdecedor alarido das tubas, e rolam os trovões do címbalo e da caixa percutidos com toda força, na pele da boca, pelos rakis de Quis e os mástiques!³⁷⁶

Por exóticas que sejam as propostas, sua simples existência deve nos remeter ao *ut pictura poesis* como predecessor de todas as analogias, e, principalmente, como virtual propositor de todas as analogias que o sucederam. Se a transposição entre pintura e poesia era milenarmente reconhecida e praticada, por que não valeria para todas as artes imitativas? Aqui cabe a admoestação de Lessing: “*Both are arts of imitation and have all the rules in common which follow from the conception of imitation. Only they use quite different means for their imitation, and from this difference the special rules for each art take their rise.*” Mas suponhamos que desconhecemos esse aviso ou não lhe damos ouvidos; nesse caso o problema estético que surge de modo incontornável diz respeito a que atributo formal em cada arte será associado a outro atributo e como o será. Como associar um cheiro ou uma cor – e consequentemente sua intensidade luminosa – a uma nota musical? O Père Castel nos diz que por meio de seu instrumento os surdos terão a oportunidade de aproveitar a música assim como aqueles que ouvem; mas de que modo a pintura ou o filme formado por seu órgão – já que as cores devem durar assim como os sons – terá a garantia formal de corresponder exatamente aos preceitos harmônicos, melódicos e rítmicos da sonoridade original? Como sabemos, por experiência histórica, de modo nenhum. Todavia, espanta o analista dessas correspondências saber que a tentativa do Père Castel tem *mutatus mutandis* seus fiéis seguidores até a presente data, tecnicamente adeptos da música visual.

Por inusitado que pareça, já que tomamos esse tipo de analogia como um sintoma do subjetivismo, concordamos com Irving Babbitt – e aqui entra o problema da imitação como teoria central – que essas analogias são derivadas do neoclassicismo, não como soluções, mas como sintomas. Semelhantemente ao pintor renascentista que escolhe o modelo formalmente ideal segundo padrões que não

³⁷⁶ HUYSMANS, J. K. *Às avessas*. (Tradução de José Paulo Paes)p. 77,78.

dependem de sua individualidade, o poeta sairia de si mesmo para meramente descrever o que está vendo – não o que está sentindo. O mundo exterior já está criado, a ação do artista é imitá-lo segundo os ditames formais e irreversíveis. Nesse sentido, as analogias como as do Père Castel são sobretudo formais; o artista crê que um traço formal de uma arte representa exatamente um traço em outra arte e, principalmente é capaz de suscitar objetivamente, quando bem ordenado, o mesmo efeito estético. Essa situação, herdada até agora de tradição renascentista, muda drasticamente com a obrigação romântica de subjetividade e se complementa, no sentido das concordâncias extremas, com o simbolismo. Rimbaud, por exemplo, nada tenta, nem realiza, de científico ou racional ao compor seu soneto das vogais:

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais,
Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
A, velado voar de moscas reluzentes
Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;

E, névea candidez de tendas areais,
Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;
I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
Da ira ou da ilusão em tristes bacanaís;

U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos
Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;

O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,
Silêncios assombrados de anjos e universos;
– Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!³⁷⁷

³⁷⁷ A tradução é de Augusto de Campos, segue abaixo, o poema em seu original :

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*

*Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;*

*U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;*

*O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :*

Cada associação é um traço de seu espírito e um espelho de sua subjetividade autoral; a correspondência exata, e, até certo ponto matematicamente herdada das academias, cede ao culto da personalidade e à superioridade do sentimento interior – a alma, a partir de agora não representa mais aquele ideal formal que até o momento guiou o *ut pictura poesis*, mas o ideal pessoal que determina além das associações, os seus efeitos. Assim se movem o Romantismo e o Simbolismo, mas numa dimensão formal comparativa que a aparência da liberdade subjetiva dificilmente nos deixa entrever sem que tenhamos em conta a dimensão objetiva da imitação renascentista. Tal liberdade já deixava implícita sua marca na crítica que Herder faz à objetividade verbal de Lessing. As palavras não são passivas como ele as queria, sua dimensão puramente técnica e objetiva, léxica por assim dizer, não inclui o plano imaginário onde elas se movem e ganham sentido subjetivo. Herder contrapõe esse poder inerente à palavra, e que une subjetividade e objetividade, ao esquecimento da “alma” e das sugestões intelectuais por parte do autor de *Laokoon*. Ele diz “a essência da poesia está na força que se agarra aas palavras, uma força poderosa que trabalha sobre a alma por meio da fantasia e das reminiscências.”³⁷⁸ Essa força poderia ser traduzida e reconhecida universalmente tanto dentro do Simbolismo como dentro do Romantismo pelo termo “sugestão”.

Tal ideia ganha força já com Diderot, que interpreta Homero como o mestre da sugestão imagética, não mais como o pintor de ações; novamente temos em Homero a figura do autor modelo. Não que os românticos e simbolistas, em sua iconoclastia prestassem homenagem ao poeta grego, entretanto sua importância como precedência da atmosfera individual desses movimentos nas idéias de Diderot é incontestável, como podemos ver na seguinte passagem:

There passes into the speech of the poet a spirit that moves and vivifies its every syllable. What is this spirit ? I have sometimes felt its presence, but all I know about it is that through it things are at once spoken and pictured ; that at the same time that the understanding

- *O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!*

³⁷⁸BABBITT, I. *The New Laokoon*. p.117.

*grasps them, the soul is moved by them, the imagination sees them, the ear hears them, and discourse is no longer a linking together of vigorous phrases that set forth the thought nobly and forcibly, but a tissue of closely crowded hieroglyphs that paint it. I might say that in this sense all poetry is emblematic.*³⁷⁹

Como Babbitt, podemos, em nossa posição histórica privilegiada, trocar o “emblemático” por simbólico. Na verdade, Diderot fala antecipadamente da mesma força de insinuação que define o simbolismo; algo que analisado à luz da teoria da imitação revela-se como subjetivismo sensorial. Cada percepção ou sensação, diz Edmund Wilson em seu *Castelo de Axel*, diferencia-se de qualquer outro tipo de experiência que tivemos em outros momentos. A personalidade é única, e isso se transfere para a arte de um modo pouco ortodoxo quando a correspondência entre o interior e o exterior se vê blindada pelo desgaste da linguagem tradicional. É aí que nasce o símbolo, pois “o que é tão especial, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens que servirão para sugeri-lo ao leitor.”³⁸⁰ Dessa necessidade expressiva até as mais variadas correspondências artísticas o caminho é bastante curto, pois a própria transferência de sentido de uma arte para a outra já dota a mensagem de uma certa aura abstrata que mais do que ser clara e objetiva, pretende-se metafórica e subjetiva. Continua Wilson “o Simbolismo pode ser definido como uma tentativa através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de ideias, representada por uma miscelânea de metáforas – de comunicar percepções únicas e pessoais.”³⁸¹ Isso deve ser entendido também como algo aliado ao exótico, quando não ao esotérico. Tecnicamente, Mallarmé expressa exatamente essa mudança – nesse caso em se tratando do Parnasianismo, mas podemos estendê-la ao formalismo renascentista – do tomar a coisa como ela é para o tomar a coisa em seu segredo ou enigma, os poemas objetivos “provam a mente do delicioso prazer de acreditar que se está criando. Dar nome a um objeto é aniquilar três quartos da fruição do poema, que deriva da satisfação de adivinhar pouco a pouco.”³⁸² São a sugestão e a imaginação que encantam o agora leitor-criador.

³⁷⁹ Ibid., p. 120

³⁸⁰ WILSON. E. *O castelo de Axel*. p. 22.

³⁸¹ Ibid.

³⁸² IBID. p. 22

Está fora de questão pôr em dúvida o fato de que a correspondência desejada por Mallarmé é essencialmente musical. Todas as características que ele define como corolários da boa poesia são naturais à arte musical. Diderot também antecipa essa necessidade quando trata em sua *Lettre sur les sourds et muets*, publicada em 1751, da poesia como uma “pintura hieroglífica”, cuja imagem não é sugerida aos olhos, mas à imaginação. No mesmo sentido, e agora completando diretamente Mallarmé, Rousseau no *Essai sur l'origine des langues*, publicado trinta anos depois da *Lettre sur les sourds et muets*, diz que a grande vantagem da música é ser capaz de pintar coisas que são inaudíveis, enquanto é impossível ao pintor representar coisas que são invisíveis. Pouco menos de um século antes do nascimento de Mallarmé, e pouco mais antes do de Rimbaud, já existe em França, como podemos observar, uma teoria completa da sugestão, mas é na Alemanha semi-romântica que essa idéia é associada diretamente à transposição como prática artística. A seguinte passagem de Schlegel em sua revista *Athenaeum* é explicitamente elucidativa sobre o assunto: "*We should once more try to bring the arts closer together and seek for transitions from one to the other. Statues perhaps may quicken into pictures, pictures become poems, poems music, and (who knows?) in like manner stately church music may once more rise heavenward as a cathedral*"³⁸³ Agora podemos compreender com que força Goethe tentou ressuscitar Filóstrato, bem como podemos imaginar quão escandalizado o classicismo do poeta pôde sentir –se ante uma formulação radical tal qual a de um contemporâneo seu como Schlegel. Do mesmo problema se ocuparam, cada qual a seu modo, nomes como Coleridge, Hazlitt, Novalis, Milton, entre outros sobre os quais não podemos nos estender, pois resta-nos ainda o problema de compreender a natureza da subjetividade nascente à luz da comparação artística.

³⁸³BABBITT, I. *The New Laokoon*. p. 124, 125.

8.2.

Correspondências

Caminhamos ainda em direção à poesia como representação, mas agora interna. O termo “primitivismo”, por estranho que pareça à atmosfera dos séculos XVIII e XIX, é bastante exato para qualificar o tipo de experiência pessoal que as teorias que expusemos acima demandam – sua utilização em inícios do século XX, mesmo quando se refere a uma prática artística completamente diferente, ainda possui muito em comum com sua significação anterior. É claramente em Rousseau que o termo deve ser buscado em seu desejo de retorno à natureza e distanciamento da corrupção que distancia a experiência humana de sua experiência primordial e definitivamente efetiva. Mas artisticamente falando, esse desejo se transforma na busca do poeta pela sensação intocada e espontânea, pelo domínio intacto daquilo que muitas vezes está associado ao passado e à memória. Daí a conhecida definição de poesia que nos foi dada por Wordsworth, “*the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility.*”; daí também, em consonância com a necessidade de uma rememoração imagética que, segundo Babbitt, na pintura com palavras romântica significa que não se deve apenas recordar e sugerir imagens, mas fazê-lo tendo em si mesmo o alvo da sugestão. “*They flash upon that inward eye / which is the bliss of solitude*”, ele cita, notando que o processo de visualização do olhar interno consiste na tarefa de trazer à alma os objetos externos captados na realidade e, posteriormente, numa atitude de lapidação, levá-los de volta à materialidade como representação ou descrição dotada de emoção e individualidade.

M. H. Abrams, no clássico *The Mirror and the Lamp*, investiga admiravelmente o modo no qual a poesia como representação ou imagem atua na poesia inglesa romântica. Cabe notar, para além dos detalhes que examina, ao menos dois aspectos que delimitam as peculiaridades dessa individualidade sugestiva aliada a uma técnica quase alquímica de que falamos e que, Abrams resume na seguinte fórmula “*the orientation is now toward the artist, the focus of attention is upon the relation of the elements of the work to his state of mind, and the suggestion,*

underlined by the Word 'spontaneous' is that the dynamics of the overflow are inherent in the poet.”³⁸⁴O overflow de que fala Wordsworth é repetido pelo crítico americano que atenta para o detalhe de que pertence a uma categoria muito singular e recorrente no Romantismo como um todo de metáforas expressivas. Na raiz, assim como o ‘overflow’ dos sentimentos significa externalizar uma situação emotiva interior, o próprio termo expressar traz também essa idéia de direção, como fica claro em *ex-pressus* e *ex-premere*. *Ausdruck*, no alemão, carrega o sentido emocional expressivo e, curiosamente, também o sentido sensorial de contemplar por meio da visão; já *druck* está relacionado ao mesmo tempo com a pressão ou impacto, no sentido de empurrar algo, assim também está com a idéia de um sentimento interior muito peculiar por ser suscitado por uma experiência íntima e passada. A partir dessas relações típicas do Romantismo, as conhecidas definições de poesia evidenciam facilmente suas notas interpretativas. Para John Stuart Mill a poesia é uma expressão ou articulação que traz à tona um sentimento; para Novalis é a representação do espírito, do mundo interior em sua totalidade; para Tieck a poesia ideal não deve copiar nem plantas nem montanhas, mas captar o espírito, a atmosfera interior que governa o momento atual do poeta.

Por enquanto, as analogias e correspondências, por mais que exerçam um papel fundamental ao menos na teorização do Romantismo e por mais que sejam aceitas em sua disseminação, formam no máximo uma aura compositiva e psicológica, uma forma mental que se confunde com todas as outras obsessões da escola. Todavia, quando nos deparamos com o conhecido soneto *Correspondances*, de Charles Baudelaire, o que era uma atmosfera se transforma em doutrina:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

³⁸⁴ ABRAMS, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. p. 47.

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*³⁸⁵

Aquilo que anteriormente aparecia como impulso artístico agora Sr torna programático. É bem verdade que as correspondências não deixam de ser algo sentimental e intelectual, entretanto agora ganham uma nova camada de complexidade. Seria injusto ante a tentativa baudelairiana não reconhecer uma teoria das correspondências segundo a estrita concepção de Octavio Paz que toma a correspondência como uma ciência das analogias. Baudelaire propõe uma ordenação das analogias, uma mediação quase que ritualística entre o interior e o exterior. O “templo” demarca o lugar em que a transmutação das “*confuses paroles*” ocorre; elas se harmonizam e trazem ao poeta as definitivas e secretas relações até então ocultas. A ciência de que trata Baudelaire é esotérica, mais próxima das ciências sagradas que das ciências positivistas. É a ciência do verbo primordial, da palavra perdida, da linguagem dos pássaros, do *argot* de Villon; sobre esse ponto, esclarece o professor Álvaro Cardoso Gomes, no ensaio *Baudelaire e a linguagem das correspondências*: “O que Baudelaire realiza em ‘*Correspondances*’ é nada mais, nada menos que um esforço poético para recuperar uma linguagem primitiva, em que o signo é agregado à coisa.”³⁸⁶ Ao contrário do temporal, implícito na lembrança romântica e também

³⁸⁵ A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

³⁸⁶ GOMES, A.C. *Baudelaire e a linguagem das Correspondências*. p. 138.

em seus resgates históricos, a correspondência do poeta francês é atemporal; quando remete ao tempo, remete a um tempo mítico menos dependente da capacidade de associação factual do que da capacidade da livre analogia. Sua linguagem “visa a expandir-se dentro dela própria, invadindo o terreno de outras linguagens, provocando a interação de diferentes códigos ou de diferentes tipos de artes, como a literatura, a música e a pintura.”³⁸⁷ Eis, agora como proposta indiscutível, a fórmula para não “aniquilar três quartos da fruição do poema” e para a experiência estética de “adivinhar pouco a pouco” a mensagem hieroglífica disposta como poema diante dos olhos.

Adentramos então um novo espaço poético, um novo primitivismo, mais radical que o dos românticos. Babbitt diz que do mesmo modo que o escritor romântico procura preservar a inocência da mente, o pintor romântico procura preservar a inocência dos olhos; se existe uma inocência no simbolismo é aquela que aparece e reaparece em *Une Saison en Enfer*, completamente indiferente ao mito do *bon sauvage* porque entra em contato com uma natureza completamente diferente. Sua floresta é uma floresta de símbolos diferente da de Chateaubriand, para quem “Essas abóbodas cinzeladas em folhagens, esses pilares que apóiam as paredes e terminam bruscamente como troncos cortados, a frescura das abóbodas, as trevas dos santuários, as alas obscuras, as passagens secretas, as portas baixas, tudo lembra os labirintos dos bosques na igreja gótica.”³⁸⁸; também é diferente das correspondências de Lamartine, em *L'imortalité*, das de E.T.A. Hoffman, e das de Poe que crê que “*All Nature speaks and even ideal things / flap shadowy sounds from visionary wings.*”³⁸⁹ Agora as correspondências não mais se parecem, elas são, e cabe ao iniciado decifrá-las. As influências e referências são muitas, mas bem resumidas no seguinte trecho do ensaio de Álvaro Cardoso Gomes:

Em suma, as fontes onde Baudelaire talvez tenha bebido parecem se concentrar, numa primeira instância, na ideia basilar das correspondências, que provém de Swedenborg e dos seus discípulos. Em segundo lugar, na aproximação metafórica entre a Natureza e o templo (Chateaubriand, Lamartine, Balzac); em terceiro lugar, na referência a uma linguagem especial, sem palavras, que existe no seio da Natureza

³⁸⁷ Ibid., p. 138

³⁸⁸ Ibid., p. 131

³⁸⁹ POE, E.A. *El Araaf*.

e precisa ser decifrada pelo homem (Poe, Emerson, Abée Constant, Nerval); em quarto lugar, na sugestão das correspondências entre os diversos sentidos (Hoffman, Balzac); em quinto lugar, na referência à idéia de que a Natureza tem consciência da existência do homem e que procura acolhê-lo como um seu igual (Emerson, Nerval) (...)³⁹⁰

Chegamos a uma dupla tentativa de pureza, a do indivíduo ante o ser social perpetrada pelo Romantismo e agora a quase que ritual purificação da experiência existencial. Realmente não podemos falar em coincidência quando, em meio a tais teorias, aparece algo posteriormente conhecido como ‘poesia pura’. Decorrente direto e prático de todas essas tentativas estéticas – muitas das quais sequer passaram de propostas –, a poesia pura aparece como um último estágio desse processo interpretativo, e não espanta que seja definida por seu maior teórico o Abade Henri Brémond com uma comparação: “O poeta é um músico entre outros. Poesia e música são a mesma coisa.”³⁹¹ Isso nos remete à anedota, que parece ser real, do encontro entre Baudelaire e Richard Wagner. Quando Wagner chegou a Paris para finalmente contagiar a França, Baudelaire foi convidado para escutá-lo ao piano. Inicialmente Wagner vestia trajes azuis; depois trocou para trajes amarelos; no final da apresentação já aparecia de verde. Baudelaire entusiasmado com a associação entre a natureza do repertório e o vestuário do compositor alemão, perguntou a ele que tipo de simbologia utilizara. Wagner então respondeu que apenas havia trocado as roupas de acordo com o calor que sentia, sendo as mais leves reservadas para o final, sendo as cores meramente acidentais.

A anedota descreve de forma bastante exata a obsessão musical do simbolismo. O *ut pictura poesis* do simbolismo é *ut musica poesis*. Isso soa menos estranho quando nos deparamos com a música programática em voga principalmente no século XIX e, em alguns casos, relacionada à *Gesamtkunstwerk* e sua tentativa de associação total. Nomes de primeiro plano como Berlioz, Mussorgsky, Ravel, Liszt, Schumann, Weber, Saint-Saëns, Grieg, Richard Strauss, Rimsky-Korsakov e Sibelius, dedicaram-se a esse estilo cuja base é uma associação entre som e ação. A idéia central da música programática é utilizar o poder evocativo da música para

³⁹⁰ GOMES, A.C. *Baudelaire e a linguagem das Correspondências*. p. 134

³⁹¹ BRÉMOND, H. *La Poésie pure*. p. 20

suscitar algo mais do que uma simples atmosfera – tal como acontece nas Quatro Estações de Vivaldi ou na Pastoral de Beethoven –, sua pretensão, em diversos casos, é o efeito narrativo. Portanto, se a música pode emular o efeito narrativo, por que motivo a literatura não pode emular o efeito musical? Essa pergunta é uma das chaves para compreender com que naturalidade as idéias da poesia pura poderiam ocorrer, ao menos para seus realizadores. Além disso há o fator expressivo mencionado e estudado por M.H. Abrams: “*some theorists held that even in its developed form, music remains essentially the formalized expression of passion, in consequence, music is the sister art of poetry, and not painting.*”³⁹², um fator que se alia ao primitivismo emocional de tratá-las como artes primordiais, ligadas à expressão do homem primitivo, como o fez Vico. Esteticamente o que ocorre, segundo os críticos dessas transposições é que a música se distancia dos efeitos musicais naturais, preferindo os efeitos musicais sugestivos; do mesmo modo a poesia pura se distancia da mensagem, do conteúdo para dedicar-se a algo “*plus vague et plus soluble dans l'air*”, nas palavras de Verlaine em *L'art poétique*. Caso procuremos algo mais enfático e programático do que sua primeira linha “*De la musique avant toute chose*”, só encontraremos em sua última linha “*Et tout le reste est littérature*”.

Nesse cânone associativo, tão musical quanto esotérico, reside ainda, como vimos, Rimbaud, com *Voyelles*. Rimbaud fecha esse panorama que traçamos da liberdade associativa do Simbolismo, que, a princípio pode parecer distanciada do *ut pictura poesis*, mas é essencial, como veremos, para compreender a aparente morte do *topos* e a total associação que virá no futuro encarnada como plena dissolução das fronteiras artísticas. No caso de Rimbaud, seu radicalismo é um prelúdio da quebra total de barreiras. A língua em sua mínima unidade já é em si mesma associativa, simbólica, esotérica. Assim também o é o poema como um todo – seriam as associações livres ou exatas? – se exatas, seriam destinadas aos iniciados e não excluiriam também o mesmo processo para as consoantes; caso fossem livres seriam associações musicais. Assim, Rimbaud trabalha em três níveis associativos impossíveis de redução a uma resposta exata. As associações valem para as vogais do

³⁹² ABRAMS, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. p. 92,93.

próprio poema? Seriam elas fruto de uma investigação da qual o poeta contém a chave? Ou seriam apenas um jogo harmônico, rítmico e melódico? São perguntas que duram até os dias de hoje.

8.3.

Transposições artísticas

Distante das circunvoluções românticas e simbolistas, o parnasianismo, principalmente em nomes como Leconte de Lisle, os irmãos Goncourt, Heredia forneceu à história da literatura uma relação objetiva entre pintura e poesia normalmente esquecida e subestimada, mas importantíssima como contraponto às tentativas mencionadas anteriormente. Acima de todos esses poetas, como representante legítimo do *ut pictura poesis* parnasiano, está Théophile Gautier, com *Emaux et camées* de 1852. Em Gautier a discussão sobre o pertencimento a uma vertente específica é inútil. Suas relações podem ser traçada a partir das óticas mais diversas como no Romantismo de Nerval ou na influência sobre T.S. Eliot e Ezra Pound; isso não o filia nem ao Romantismo, nem o faz precursor indiscutível do modernismo europeu, mas atesta apenas sua idiossincrasia. O mesmo ocorre com o parnasianismo, sua teoria da *transposition d'art* ecoa legitimamente nos poetas que, por definição, podem ser enquadrados como seus partidários. Biograficamente esse fato ganha relevância quando notamos os esforços do jovem Gautier para tornar-se pintor e a notoriedade – hoje em dia, por um erro historiográfico, falsamente ofuscada por Baudelaire – que sua crítica artística o concedeu, a ponto de ser eleito em 1862 presidente da Société Nationale des Beaux-Arts, com o aval de Gustave Doré, Eugène Delacroix e Édouard Manet. Diante disso se constata uma relação com a pintura completamente diferente da de seus contemporâneos até agora mencionados, isso se reflete claramente em sua teoria da transposição.

Pode-se dizer que a base de sua teoria é empírica, distanciando-se do idealismo anárquico ou do esoterismo nada metafísico das teorias românticas e

simbolistas. Gautier propõe a transposição com a consciência do crítico que analisa uma obra de arte – não necessariamente existente, mas necessariamente contemplada. Portanto sua liberdade é a liberdade da *l'art pour l'art*, mas não da transposição a qualquer custo. Sua proposta, ante a de seus contemporâneos mais famosos, é quase que uma limitação, uma demarcação de fronteiras nos tênues territórios das relações entre pintura e poesia. Alguns desses limites são puramente materiais, como fica claro no poema-manifesto *L'Art*, que inicia com a seguinte indicação:

*Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.*

E termina quase que paralelamente dizendo:

*Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !*

Todavia, o limite decisivo que Gautier impõe à sua necessidade comparativa reside na lucidez obtida pelo convívio concreto com as praticas artísticas que pretende emular. No Salon de 1839, sua homenagem a Bertin, Aligny, Corot, apresenta-se da seguinte maneira:

*Plus loin c'est Aligny, qui, le crayon en main,
Comme Ingres le ferait pour un profil humain,
Recherche l'idéal, et la beauté d'un arbre,
Et cisèle au pinceau sa peinture de marbre.
Il sait dans la prison d'un rigide contour,
Enfermer des flots d'air et des torrents de jour,
Et dans tous ses tableaux, fidèle au nom qu'il signe,
Sculpteur Athénien, il caresse la ligne.
Et comme Phidias le corps de sa Vénus
Polit avec amour le flanc des rochers nus.*

O estilo demonstra que a materialidade existente é também recurso estético, contudo, isso não anula a precisão da abordagem técnica, nem suas conseqüências

para a transposição – o olhar é o olhar do crítico, do estudioso, do analista. Gautier diz “*Étudier une œuvre, la comprendre, l’exprimer avec les moyens de notre art, voilà quelle a été toujours notre but. Nous aimons à mettre à côté d’un tableau une page où le thème du peintre est repris par l’écrivain.*”, e daí advém a frieza e ausência de *pathos*, tão condenada em seus seguidores, mas que quando vista sob a ótica do comparativismo, reveste-se de causa nobre e artisticamente válida, quando não irrefutável. Mesmo a definição incompleta do processo de Gautier feita por E. Ullmann em *L’Art de Transposition das la Poésie de Théophile Gautier* é digna de mérito, pois tranparece que mesmo no nível básico da *esthesis* sua aplicação composicional não carece de método; ao afirmar que o que o poeta propõe como *transposition d’art* é “*un phénomène d’association affective par lequel une sensation en détermine une autre, par l’intermédiaire de notions communes à ces deux sensations*”³⁹³, a correspondência é limitada a suas possibilidades fenomenológicas, mesmo quando contaminadas pelas inevitáveis razões psicológicas.

Comprovadamente objetivo é o desenvolvimento prático da *transposition* como presença do elemento plástico na composição poética. Impressiona em *Emaux et camées* como cor, forma e tamanho aparecem de forma relacional, sendo indicadores sistemáticos de um correspondente pictórico³⁹⁴. Essa relação é tão evidente que foi uma das principais, se não a principal, razão do desprezo crítico pela obra, resumido pelo que escreveu Nicolardot, na ocasião de sua publicação: “*Peintre manque, il s’est fait poète. Il fait des vers parce qu’il a lu des vers, et il imite les vers qu’il a lus, en se servant du vocabulaire à la mode.*”³⁹⁵ De qualquer modo, deixando de lado a crítica ou o aplauso, não podemos duvidar que Gautier

³⁹³ ULLMANN, E. *L’Art de Transposition das la Poésie de Théophile Gautier*. p. 265, 266.

³⁹⁴ Um aprofundamento sobre esse assunto pode ser feito a partir das referências trazidas no *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, Número 21, *Héritiers et héritage* de Théophile Gautier. Nesta publicação podemos encontrar ensaios como *José Maria de Hérédia - disciple ou rénovateur de la transposition d’art de Théophile Gautier*, de Bettina Cenerelli, *Gautier, «Voyant» du symbolisme, ou Gautier «vu» par Mallarmé*, de Lois Cassandra Hamrick, *L’ekphrasis*, de Francis Moulinat e *L’Œuvre objective et l’écriture artiste: Gautier et le naturalisme*, Paolo Tortonese, nos quais diversos pontos que mencionamos são aprofundados e devidamente esclarecidos. Outra referência fundamental para ampliação do problema pictórico na prosa de Gautier é a tese de doutorado intitulada *Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier: descrição pictural e posicionamentos no campo literário*, defendida na UFRJ, por Sabrina Ribeiro Baltor.

³⁹⁵ NICOLARDOT, L. *L’impeccable Thdophile Gautier et les sacrileges romantiques*. p. 53.

realizou – ou tentou realizar – a proposta de *L'Art*. Curiosamente o poema que mais representa sua técnica de transposição nas antologias e manuais não trata da pintura, mas da música – o que será fundamental como exemplo para o que iremos analisar posteriormente; *Symphonie en blanc majeur*, de título plástico e musical, ilustra perfeitamente, segundo o ensaio interpretativo de Jr. Emanuel J. Mickel, dois pontos fundamentais para a filosofia estética do poeta, respectivamente: “*that the sole interest of the poet should be the creation of beauty*” e “*that the technique of one art may be employed for another, the theory of "transposition."*”³⁹⁶ O primeiro sem dúvida se refere à arte pela arte; já o segundo, por mais que pareça trivial nos traz uma informação importantíssima, visto que a idéia de transposição da arte, tratada de modo geral, não implica necessariamente a aplicação e a analogia técnica de outra arte – e portanto sua viabilidade ou inviabilidade. Esse é um ponto novo, não considerado desse modo pelos simbolistas e românticos, mas que, por sua cautela estética, ganha sua importância perante as outras tentativas de correspondência de sua época. Quando nos voltamos para um poema musical e nos deparamos com um crítico contemporâneo dizendo que os críticos falharam em notar a natureza essencialmente musical de seu poema, somos obrigados a considerar sua tentativa como uma proposta responsável e a avaliar a medida de seu sucesso.

Isto posto, podemos buscar na interpretação de Mickel e também, nas palavras de Gautier, as justificativas necessárias para a justa avaliação da técnica empregada, e sua possibilidade de trânsito entre poesia, música e pintura. Diz o crítico americano:

*Gautier's interest in music is less well known than his preoccupation with painting, in that his criticism, such as in L'art moderne, has not been readily available. Yet Gautier's interest in the correspondence of the arts was not limited exclusively to the relationship of painting and poetry. The following quotation from L'art moderne illustrates Gautier's interest in the relationship of poetry and music and is very instructive in the light of his poem, "Symphonie en blanc majeur": "Le dessein, c'est la meodie, la couleur, c'est l'harmonie.... La melodie peut bien subsister independamment de l'harmonie, cela est vrai, mais de quelles prodigieuses richesses de nuances, de quelle puissance d'effet ne serait-on pas priven supprimant cette derniere! L'ide du beau se rend aussi bien par un choix de teintes que par un choix de lignes”*³⁹⁷

³⁹⁶ MICKEL, E.J. *An Interpretation of Gautier's "Symphonie En Blanc Majeur"*.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 338.

Torna-se evidente, a partir das palavras do próprio poeta, que a busca por uma analogia técnica norteia, quando não define, a própria técnica composicional. A anedota conta que Gautier dizia que para seus poemas se tornarem pintura, bastava que lhes fossem postas molduras e que fossem pendurados em uma parede; isso enquanto Sainte-Beuve reclamava da ultrajante invasão da pintura nos terrenos da poesia. Transparece nesse caso, muito além da disputa crítica, uma defesa da correspondência que, no ponto da análise em que estamos, transcende a barreira entre parnasianos e simbolistas, e estabelece essa conexão maior exemplificada por Irving Babbitt:

Leconte de Lisle on the other hand, and most of the so-called Parnassians, following more or less the lead of Gautier, carve or paint their verses and achieve an amazing degree of plastic precision. "The first concern of the man who writes in prose or verse," says Leconte de Lisle, "should be to set in relief the picturesque side of outer objects." Perhaps Heredia is the last distinguished figure in this group of ciseleurs. And then, after this precise evocation of forms and colors by the great virtuosos of description, there arises a craving for the infinitude of musical reverie that finds expression in the symbolistic movement, in writers like Verlaine or Mallarmé ("music above all," says Verlaine, in the first line of the poem that is taken to be the credo of the school). Mallarmé indulges in confusions of music and poetry that rival in extravagance what one finds a century earlier in Germany in the theory of Novalis and the practice of Tieck.³⁹⁸

A fim de compreender plenamente do que se trata essa variante que é a analogia musical, ou seja, como surge em paralelo à tradição do *ut pictura poesis*, não para formar uma nova tradição, mas simbolizando a dissolução futura, precisamos da atenção, em paralelo à realização de Gautier, à exata forma musical que corresponde ao poema. Isso deve ser feito, antes de mais nada, devido à inexistência de uma forma análoga no campo da pintura, pois não há propriamente um gênero de pintura poemático. Além disso, no momento histórico a que chegamos dificilmente poderíamos tratar da correspondência estética de forma unívoca, tendo como representante máximo o *ut pictura poesis*; sua hegemonia dá lugar ao experimento, e o símbolo mais representativo dessa nova atmosfera de transposição artística é o poema sinfônico.

³⁹⁸BABBITT, I. *The New Laokoon*. p. 154, 155.

Tendo em mente invenção do poema sinfônico por Liszt é exatamente contemporânea ao furor da busca por correspondências artísticas na poesia, é forçoso deduzir que ambas são fenômenos isolados. Do mesmo modo, se considerarmos a dimensão com que o novo gênero musical se expandiu, e sua aceitação por grandes nomes, perceberemos que o esforço comparativo por quase todos os grandes nomes da poesia da época atesta semelhanças inescapáveis. Uma lista básica dos entusiastas do poema sinfônico inclui os seguintes compositores: Bartók, Debussy, Sibelius, Smetana, Richard Strauss, Wagner, Alexander Borodin, Dvořák, Elgar, Holst, Mussorgsky, Rachmaninoff, Respighi, Rimsky-Korsakov, Saint-Saëns, Schoenberg, Scriabin, Webern, Shostakovich e Stravinski; são praticamente todos os grandes nomes da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX. Algumas obra passaram a integrar definitivamente o cânone da música clássica, alçando o poema sinfônico a um gênero incontestável dentro da história da música e, no caso da nossa investigação, o tornando essencial no que diz respeito ao sucesso da integração entre as artes e também como exemplo de realização estética que talvez nem os poemas-pintura de mais sucesso conseguiram equiparar.

Por definição, um poema sinfônico é uma peça orquestral programática de caráter descritivo referente a algum elemento literário ou extra-musical – quando é o caso de referir-se a uma pintura, por exemplo. Mas a definição simples deixa escapar certos pormenores, já presentes na concepção original de Liszt, como é o caso da correspondência interna com a própria forma sinfônica. Liszt pensou sua série de poemas sinfônicos com uma organicidade temática que remete à intercomunicação entre os movimentos da sinfonia clássica. Portanto, a primeira correspondência que encontramos é essencialmente musical, mas nos aponta para além da música quando observamos que esse jogo entre as demais partes possui um objetivo extra-musical cujo principal objetivo é remeter o ouvinte a uma experiência de evocação dramática.

A criação de Liszt está ligada, entretanto, ao fato sociológico da expansão da música de concerto na Europa com a Revolução Industrial. Não havia um “público”, por assim dizer, para a música que chamamos de clássica; o que havia eram duas classes – aristocrata se clérigos – às quais eram destinadas quase que exclusivamente a produção musical. Com o advento de um novo tipo de ouvinte, ocorreu uma

necessária mudança no gosto e no formato das apresentações. A música vocal exercia papel central no gosto anterior, enquanto a produção sinfônica limitava-se aos interlúdios e aberturas. Além disso, a visão do passado assombrava a produção sinfônica, visto que havia a justa noção de que Haydn, Mozart, Beethoven eram compositores imbatíveis; a época das grandes sinfonias parecia ter passado, e esses são certamente alguns dos motivos – se não os principais – do surgimento do poema sinfônico: produzir música de orquestra para o novo público surgido da Revolução Industrial e caso não conseguisse superar o passado, ao menos igualá-lo ante um novo gosto pela música orquestral em detrimento da música vocal. Liszt, em Weimar, tinha a sombra de Goethe e Schiller a seu lado, sendo o surgimento do gênero meramente uma questão de tempo. Debate-se se o primeiro poema sinfônico surgiu não com Liszt, mas com Franck, em sua composição sobre um poema de Victor Hugo intitulado *Ce qu'on entend sur la montagne*, mas essa é uma discussão histórica que não invalida o fato de Liszt ser o pai do termo poema sinfônico e o grande pensador e divulgador da nova forma, visto que a composição de Franck jamais foi apresentada em seu tempo. A grande revolução formal do poema sinfônico é a utilização de motivos evocativos ao invés de temas musicais – algo que posteriormente será uma das marcas distintivas de Richard Wagner. Sua capacidade expressiva está diretamente relacionada, no caso de Liszt, ao modo da apresentação, que traz, em muitos casos, como suporte para a experiência musical um prefácio textual.

Princípios semelhantes aos que nos revela esse olhar sociológico sobre as possibilidades de nascimento do poema sinfônico nos ajudam a compreender a ânsia comparativa dentro da própria poesia. O *ut pictura poesis* deve ser também pensado sob a égide das novas formas de entretenimento burguês, aliada à constante necessidade de renovação dos estímulos. De acordo com a própria índole da arte literária, a formação do artista é indubitavelmente menos formal que a de um músico, cujos ritos de passagem, de iniciação, de apresentação e possibilidades de êxito permanecem até os dias de hoje cristalizados como há um século – e disso depende o êxito e a sobrevivência da música clássica. Com a literatura ocorre o contrário, o artista toma natureza marginal e não apenas pode ser, mas deve ser qualquer um, e o público, do mesmo modo se amplia formidavelmente. Essas mudanças não podem

ficar alheias à noção de um acesso – mesmo que restrito se comparado aos dias de hoje – das classes baixas – abaixo da aristocracia – às artes plásticas em geral; seria impensável, nessa época, conceber um *ut pictura poesis* restrito – como no Renascimento – a si mesmo. A ampliação para a comparação musical – e para qualquer outro tipo de comparação – é um processo sociológico necessário, assim como o é estética e artisticamente. Em resumo, caso comparemos as experiências e propostas das analogias literárias à grande realização da analogia musical, que é o poema sinfônico, veremos que ao mesmo tempo em que esta nova forma consegue um êxito inexistente na literatura, as analogias literárias conseguem uma expansão inexistente na música. Todos esses fatores vão se consolidar num certo atraso da legítima vanguarda musical - eminentemente acadêmica - ante a explosão e notoriedade - quando não sucesso - das vanguardas literárias.

Após esses esclarecimentos necessários sobre o poema sinfônico, um assunto que ainda será continuado quando tratarmos da *ekphrasis* musical, voltamos a Gautier com outra consciência. Sabemos que o poema se estrutura em torno das lendas alemãs sobre os cisnes que se transformam em donzelas, e que também é estruturado em quatro movimentos “sinfônicos” e uma conclusão, que se relacionam entre si – demonstrando uma preocupação análoga à de Liszt:

*Thus in the first section of the poem one observes a rather close structural parallel with the opening portion of a symphonic poem. The poet first creates the legendary atmosphere and then introduces a specific theme or subject. Moreover, the contrast between the peaceful opening and the majesty of stanza three foreshadows future variations and developments of the principal theme.*³⁹⁹

Também nos remete à forma pensada por Liszt a preocupação de Gautier com uma “idéia fixa” situada acima da preocupação temática, quase que um motivo musical que, ao invés de mostrar-se estático, apresenta-se em variações tonais, rítmicas, sonoras e, principalmente, emocionais; são esses recursos técnicos que, aliados à natureza musical e abstrata da brancura, que compõem o *pathos* do poema: “By the use of recurring motifs and a kind of poetic dynamics (rendered through visual and emotional rising and falling in the picture and by image textures), the

³⁹⁹ MICKEL, E.J. *An Interpretation of Gautier's "Symphonie En Blanc Majeur"*. p. 340.

poet effectively creates moods of serenity, majesty, violence, and religious ecstasy".⁴⁰⁰ É precisamente esse *pathos*, estruturado sobre as variações de uma evocação central abstrata que liga a ideia musical e, principalmente, as noções de correspondências entre as artes, de Gautier à de seu contemporâneo Stéphane Mallarmé.

Já citamos a notória passagem de Mallarmé que diz que nomear algo é “aniquilar três quartos da fruição do poema, que deriva da satisfação de adivinhar pouco a pouco”. O importante, nesta passagem é o fato de ela conter em si, resumida, uma filosofia da composição, bem como uma proposta programática que, entre muitos aspectos, pode ser vista como norteando a própria trajetória autoral do poeta francês. Interessa-nos, entretanto, a proposta vista como contraponto exato à teoria da transposição de Gautier. Novamente musical, ela não é de forma alguma alheia ao *ut pictura poesis*, pois sua essência técnica independe da arte visada pela transposição. E diante dessa possibilidade de correspondência incondicional, é a predominância da música sobre a pintura que marca a segunda morte do *ut pictura poesis* – primeiro como *topos*, agora como técnica –, morte essa perfeitamente exemplificada pela amplitude da influência de Mallarmé.

De Ravel, passando por Debussy, a Pierre Boulez, a marca de Mallarmé é indelével, bem como em qualquer realização da espacialização das vanguardas, chegando a sua possibilidade épica nos *Cantos* de Ezra Pound e a suas possibilidades filosóficas e associativas no *The Wasteland*, de T.S. Eliot. Mallarmé é onipresente, e essa onipresença se deve ao caráter musical de suas intuições – e quase sempre musical pode traduzir-se como abstrato. Até o caráter espacial de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, encerra em si, ao menos como sugestão, o caráter abstrato possível na língua; conquanto tal aspecto seja predominante, é inegável também a sugestão pictórica, ainda que dificilmente se relacione com a pintura como pertencente Às belas artes. Dessa brevíssima avaliação das correspondências em Mallarmé já podemos tirar, ao menos, três conclusões que, para além de qualquer idiosincrasia poética que as reduza ao autor, definem fielmente novo rumo da estética comparada: não há mais demarcações definitivas de territórios artísticos, o

⁴⁰⁰Ibid., p. 338.

novo e definitivo *Laokoon* se instaura no momento em que não podemos delimitar até que ponto Mallarmé emula o pictórico e até que ponto emula o musical; do mesmo modo não há referência específica – talvez por isso Gautier pareça “antigo” ante seu contemporâneo – a técnicas correspondentes, uma variante dessa confusão técnica é a confusão terminológica que assolará a estética e a filosofia do século XX; finalmente, podemos concluir também que essas duas características citadas anteriormente não anulam, como pode parecer, a possibilidade de transposição, elas, na verdade, retiram – e aqui ocorre a segunda morte do *ut pictura poesis* – sua validade como binômio.

O *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Debussy é um perfeito exemplo dessa nova liberdade artística, não é por acaso que é tido por Pierre Boulez como o marco inicial da música moderna. Originalmente um poema de Mallarmé, mas também transformado em balé por Nijinsky, em sua edição original trazia como suporte programático ilustrações de Manet. Notemos que o aparecimento de todas essas variantes artísticas se distancia da influência propriamente dita para colocar-se no plano da transposição. Isso fica claro no depoimento do próprio Mallarmé que, descontente com a versão musical de seu poema, disse acreditar que a música inerente à poesia bastava-se a si mesma. Mas não seria esse o mesmo autor que transplantou o significado para o terreno da abstração musical? A partir de agora a transposição artística é um círculo ilimitado e paradoxal, que amparado justamente por situações semelhantes a essa, desenrola-se até a abolição de qualquer fronteira, seja ela formal, técnica ou temática.

Poderíamos, sem sobra de dúvida, também argumentar com a definição das intenções simbolistas fornecida por Valéry, pois tais poetas estariam “tomando para si mesmos a Música que originalmente lhes pertencia.”⁴⁰¹ Surge, no entanto, a pergunta inevitável: mas por que a música também não poderia demandar o direito de originalidade? Independentemente da história que mencionamos anteriormente, tornou-se um lugar comum atestar que Baudelaire, com seu *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, encontrou a confirmação de suas teorias estéticas no músico germânico. De qualquer modo, a discussão musical já estava ali, e deste ponto partiu até chegar a Mallarmé. A opinião de Valéry, que não sabemos se foi “vítima de uma

⁴⁰¹ AUSTIN, L.J. *Mallarmé on Music and Letters*. p. 19

ilusão, ou, ao contrário, de uma excessiva clarividência”⁴⁰², como aponta E.M. Cioran, é, na verdade, uma sentença:

*Valéry claims, not altogether wrongly, that Romantic music, as represented by Berlioz and Wagner, for example, had been seeking for literary effects, for Romantic literary effects. And he claims, quite rightly, that Music achieved these effects better than literature could do. For, as he sardonically comments, ' the violence, not to say the frenzy, the exaggeration of profundity, of distress, of brilliance, or of purity which were to the taste of that period, can hardly be translated into language without involving much silliness and many ridiculous features...; and these elements of ruin are less perceptible in musicians than in poets". I Valery emphasizes the dynamic resources of the orchestra, and the force of its physical impact on the hearer's sensibility. Small wonder that poetry should "feel itself grow pale and faint" in the presence of such a formidable rival, if what Valéry says of the Symbolist poets is true: " our literary heads dreamed of nothing but deriving from language almost the same effects as the purely sonorous causes produced on our nervous beings "*⁴⁰³

Para nosso espanto, o mesmo que o filósofo romeno disse de Valéry, podemos dizer do filósofo romeno, com a ressalva de que não podemos ignorar as conclusões de ambos. E as conclusões de Cioran são mais drásticas do que as do poeta francês. Cioran cita a confissão de insensatez de Valéry, “confesso que fiz do meu espírito um ídolo, mas não encontrei outro”; uma insensatez que, como explica, é compartilhada – pois herdada – de Mallarmé, que lhe escreveu dizendo: “Sempre sonhei e busquei outra coisa, com uma paciência de alquimista, disposto a sacrificar toda vaidade e toda satisfação, como outrora se queimava a mobília e as vigas do teto para alimentar o forno da Grande Obra.”⁴⁰⁴ Mallarmé fala do único livro, o derradeiro livro, o livros-síntese, na cirúrgica avaliação de Cioran, “uma obra que concorra com o mundo, que não seja seu reflexo, mas seu duplo.” – uma idéia, lembremos, tomada de Hegel⁴⁰⁵. Ele continua, fechando a tríade artística que aqui analisamos: “E, aliás, o próprio projeto de Wagner tinha como meta sugerir grandes sonhos e induzir à megalomania, da mesma forma que a alquimia ou o hegelianismo.”⁴⁰⁶ E conclui: “Um músico, e um músico inventivo ainda por cima, pode, a rigor, aspirar ao papel

⁴⁰² CIORAN, E.M. *Exercícios e admiração*. p. 48.

⁴⁰³ AUSTIN, L.J. *Mallarmé on Music and Letters*. p. 21

⁴⁰⁴ CIORAN, E.M. *Exercícios e admiração*. p. 48.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

de demiurgo. Mas um poeta, e um poeta delicado até a esterilidade, como procederia assim sem parecer ridículo?”⁴⁰⁷

A pergunta permanece, mas como resposta. Essa insensatez esconde um último refúgio da liberdade comparativa. Afinal o que seria a Grande Obra, a Obra Total, a *Gesamtkunstwerk* para além de Bayreuth, senão a abolição de todas as fronteiras artísticas, ou traduzindo inversamente, a aceitação silenciosa de todas as transposições? Por isso a importância da cautela menosprezada de Gautier, por isso também a necessidade de ver todas essas vias sinuosas, por mais distantes que pareçam levar, como partindo, ao menos historicamente, de um só ponto, o *ut pictura poesis*, que as explica, explicita e mensura.

8.4.

Rumo ao século XX

A transposição ilimitada é uma tarefa impossível e, até certo ponto, tecnicamente impensável, por ser, em grande parte, uma proposta puramente retórica. Chegamos ao ponto em que uma primeira inversão artística característica da arte moderna pode ser diagnosticada – agora como sintoma, e posteriormente como característica, como base artística. Torna-se regra outra confirmação de Cioran sobre a elevação da arte acima de suas possibilidades, assim como a elevação do artista:

Atribuir-se uma tarefa impossível de realizar a até mesmo de definir, desejar o vigor quando se está corroído pela mais sutil das anemias, há em tudo isso uma ponta de *mise em scène*, um desejo de se iludir, de viver intelectualmente acima de suas poses, uma vontade de lenda e de fracasso, sendo o fracassado, em certo nível, incomparavelmente mais cativante do que aquele que teve êxito.⁴⁰⁸

Na arte moderna, agora devidamente inaugurada, o culto do fracasso se torna cada vez mais necessário quanto mais depende do culto da incompreensão. Somente garantimos o lugar de grandes artistas a Mallarmé ou a Wagner porque não avaliamos

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ Ibid. p.51.

suas obras à luz da Obra Magna ou da *Gesamtkunstwerk*. Suas posições estão delimitadas e asseguradas de acordo com a tradição artística a que pertencem. Mallarmé é grande de acordo com os poetas que antes dele publicaram suas obras, bem como Wagner é gênio musical ao lado dos gênios do passado. Mas isso não os destitui da cativante promessa em que acreditaram, ou que, ao menos – cientes dos domínios específicos de suas artes – tentaram fazer seu público acreditar. Em ambos os casos o artista é maior do que a seriedade da proposta, a inversão ocorre quando a proposta se torna maior do que a seriedade do artista – eis o signo do fracasso.

“Cada vez mais nos interessamos não pelo que um autor disse mas por aquilo que teria querido dizer, não por seus atos mas por seus projetos, menos por sua obra real do que por sua obra sonhada.”⁴⁰⁹, diz Cioran, verificando tanto em Mallarmé como em Valéry uma inversão necessária para a arte posterior sustentar-se como válida. As razões para essa confusão que decreta a morte do *ut pictura poesis* como possibilidade consensual – como veremos no próximo capítulo, ele sobrevive à custa de obras individuais, mas não de um consenso artístico –, como sabemos, são inúmeras, mas um particularmente nos interessa porque vai de encontro às razões que fornecemos para a explosão comparativista do século XIX, e, no entanto, a complementa. Mircea Eliade diagnostica esse ponto específico como um “mito da elite”. Como expusemos, as transposições nos três principais movimentos poéticos do século XIX só foram possíveis graças a um novo padrão de consumo artístico surgido da Revolução Industrial; em outros termos, poderíamos dizer, com as ressalvas necessárias, que a arte foi popularizada. A partir do início do século XX, ocorre um movimento inverso de fechamento, ao mesmo tempo libertador do comparativismo, por permitir qualquer comparação e destruidor, porque onde qualquer comparação é válida, inexistem propriamente as fronteiras necessárias para a mesma. Eliade data as origens essa tendência precisamente a partir da incompreensão crítica de um Van Gogh ou de um Rimbaud. Ambos são sintomas de uma ruptura artística a partir da qual os efeitos estéticos – culto do ineditismo – não serão menores que os efeitos econômicos – tragédia para os colecionadores e museus –, assim como não o serão ante os efeitos críticos – validade ou invalidade. “Hoje em dia, o único pavor é não

⁴⁰⁹ Ibid.

estarem suficientemente avançados, não adivinharem a tempo o talento numa obra à primeira vista ininteligível.”⁴¹⁰, diz o mitólogo romeno sobre os críticos, ressaltando que “talvez nunca na história o artista tenha estado tão seguro como hoje de que, quanto mais audacioso, quanto mais iconoclasta, absurdo e inacessível for, tanto mais será reconhecido, louvado e idolatrado.”⁴¹¹ A arte se tornou o domínio da revolução permanente, e o artista, impossibilitado de marginalizar-se ao *épater le bourgeois* - afinal, é seu único público possível -, vive às custas de um consenso no qual o derradeiro argumento é o medo:

A significação desse fenômeno cultural é tanto mais considerável porquanto, talvez pela primeira vez na história da arte, deixou de haver tensão entre artistas, críticos, colecionadores e público. Estão todos sempre de acordo e muito antes que uma nova obra seja criada ou que um artista desconhecido seja descoberto. Uma coisa só conta: não se arriscar a confessar, um dia, que não se compreendeu a importância de uma nova experiência artística.⁴¹²

Dentro desse mecanismo de autoglorificação é que a elite necessária para a manutenção e renovação da arte se forma; não podemos, se quisermos ser exatos, falar de um público, visto que o aspecto coletivo do termo soa verdadeiramente contraditório. Selecionam-se os escolhidos segundo “a função redentora da dificuldade”, comparável às “provas iniciáticas das sociedades arcaicas tradicionais”⁴¹³ e em contraposição à multidão, a quem a incompreensão destina ao lugar de não eleitos.

Recapitulando, a chegada ao século XX só foi possibilitada por dois momentos decisivos e acumulativos de confusão entre as artes: a confusão neoclássica combatida por Lessing e a romântica e simbolista, combatida por Babbitt. Quanto mais essas tendências se exteriorizaram, paradoxalmente mais deveram e menos deveram ao *ut pictura poesis*. Deveram muito no sentido de sua própria existência, pois qualquer comparação ou transposição artística remete à comparação original; e deveram menos porque a liberdade criada, seja ela comparativa ou de fusão entre duas artes cada vez mais foi efetuada sem fronteiras formais e cada vez

⁴¹⁰ ELIADE, M. *Aspectos do mito*. p. 156-157.

⁴¹¹ *Ibid.* p. 157.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*

menos se espelhou na história do *topos*. Voltando ao começo de nossa especulação, agora podemos perceber claramente como proposta de Goethe foi sobretudo uma tentativa de transpor o abismo criado pelo *Sturm und Drang* que separava o homem do mundo; a rigor, a arte clássica seria esse vínculo primordial a uma época em que as realizações estéticas do homem provinham de uma intuição imediata que ligava o mundo interior ao mundo exterior ⁴¹⁴. Para ele, “as mais antigas mitologias personificam os eventos mais importantes ocorridos nos céus e na terra”, possibilitando, a partir da poesia e da pintura, a emulação daquilo que originalmente pertencia ao domínio da eternidade. Sua tentativa, no geral, foi em vão. O que surgiu como uma avalanche, não foi a *aurea mediocritas* inerente à justa intersecção entre homem e mundo, mas a tempestade que, não mais *Sturm und Drang*, seria posteriormente e durante mais de um século marcada por uma sucessão vertiginosa de propostas artísticas, e que trocava a exatidão bimilenar das construções mitológicas e psicológicas tradicionais pelo individualismo e pela fantasia ilimitada. Goethe, em certo sentido queria humanizar a arte, mas a morte das fronteiras foi também a elevação do *tedium vitae* contemporâneo a único tema, possível, envergonhando-se do caráter humano e universal essencial a toda grande arte e limitando-se à esterilidade do inexistente.

⁴¹⁴ GOETHE, J.W. *Essays on art: Pictures of Philostratus*. p. 139.

9.

Paradoxos contemporâneos

Sábios varões de épocas antigas escreveram bastante, segundo creio, acerca das proporções na pintura, estabelecendo normas sobre a correlação entre as distintas partes de tal modo que é impossível expressar com exatidão as emoções do espírito se isto não se faz segundo o marco harmônico das medidas da natureza. A figura anormal que não se atém a essas medidas não pode traduzir – dizem eles – as emoções de alguém corretamente formado. Filóstrato, o Jovem, *Eikones*, Proêmio, V

Their very mistake forces them to have recourse to the lowest possibilities in the world of forms, just as satan, when he wanted to be as 'original' as God, had no choice open to him but the abominable.
Frithjof Schuon, *The Essential Frithjof Schuon*

Iniciamos nosso percurso com Simônides e a dessacralização da poesia, fato histórico que corresponde a transportá-la a um domínio onde nada humano lhe será estranho. Nossa época não vive, mas viveu – uma vez que é fato consumado, ao menos no Ocidente – o primeiro grande processo de rebaixamento artístico depois deste que, mesmo podendo ser datado de muitas formas e maneiras, é no poeta de Ceos que encontra sua personalização mais simbólica no que concerne à relação entre pintura e poesia. Essa segunda queda foi denominada por Ortega y Gasset de desumanização da arte. Uma vez tendo deixado de ser divina e atribuída aos deuses, a arte deixa agora de ser humana e atribuída às faculdades técnicas, estéticas e psíquicas notoriamente humanas; uma mudança de que a eliminação da figura humana – e de seus equivalentes tonais, representativos, léxicos, etc. – figura como símbolo máximo. Ortega publica a versão definitiva de seu ensaio sobre o assunto em 1925, e já naquela época, seu diagnóstico se mostrava bastante esclarecedor: “o problema era rigorosamente estético e, não obstante, percebi que o caminho mais curto até ele partia de um fenômeno sociológico.”⁴¹⁵ Para ele, a característica fundamental dessa

⁴¹⁵ ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. p. 20.

nova arte era justamente aquela necessidade de iniciação e criação de uma elite iluminada, como sublinhada por Mircea Eliade, e que o filósofo espanhol também compreende como um fato quase análogo ao sagrado ao deixar claro quando nota que os excluídos dessa compreensão superior não são apenas sociologicamente, mas possuem a característica herética dos excomungados, pois em seus termos são impossibilitados de receber os “sacramentos artísticos”, juntamente com seus efeitos intelectuais e espirituais.

Ortega também acerta quando deduz que a experiência de popularização da arte ocorrida no século XIX se baseou, pelo menos no Romantismo e Naturalismo, na capacidade de colocar em primeiro plano as realidades humanas sem que o conteúdo artístico fosse prejudicado. A desumanização da arte, sob essa ótica seria uma tentativa de purificação, e nesse problema específico, nosso tema garante um lugar de espectadores privilegiados, com a poesia pura e as análises de Henri Brémond; Ortega nega a possibilidade de uma arte pura, mas não nega uma tendência à purificação, assim como, quando conhecemos o aspecto técnico das propostas da poesia pura, dificilmente poderíamos negar que poderiam ser – como o foram – transportados para outras práticas artísticas. A cristalização desse processo que, segundo ele, “levará a um ponto em que o conteúdo humano da obra será tão escasso que quase não se verá.”

⁴¹⁶, pode ser dividida em sete tendências conexas entre si:

1. Tende à desumanização da forma e do conteúdo, a ponto de chegar à negação de forma e conteúdo, pois ambos já pressupõem uma humanização;
2. Procura evitar ao máximo a presença de formas vivas e, posteriormente, a simples presença de formas reconhecíveis ou existentes;
3. Tem o intuito de fazer com que a obra de arte baste a si mesma, que não seja senão obra de arte;
4. Considera a prática artística uma atividade lúdica e nada mais;
5. É necessariamente irônica e, acrescentaríamos, cínica;
6. Elude toda falsidade, algo que se transforma, posteriormente, na ideologia anti-referencial;
7. Nega qualquer tipo de transcendência, portanto a negação humana é também negação do homem como criatura.

O encadeamento dessas tendências é alcançado a partir de uma inversão, cuja essência é bem simples e que ele dissecou a partir de um exemplo fenomenológico.

⁴¹⁶ Ibid., p. 29

Num leito de morte estão quatro pessoas além do doente: sua mulher, um médico, um jornalista e um pintor, cada qual com um grau de envolvimento no ocorrido. Da mulher, que sofre como se fosse o próprio marido, ao pintor, imerso nos problemas técnicos de seu quadro, existe uma escala de realidades que corresponde à experiência individual do espectador. O que une todas essas pessoas é sua participação ativa na condição humana que presenciam, em outras palavras, é a simpatia em seu sentido etimológico de compartilhamento da emoção alheia. Note-se que isto não é meramente uma possibilidade fenomenológica, mas um fato ontológico que coordena a própria possibilidade social humana. A arte que traz as características que enumeramos é incapaz de lidar com essas premissas, pois: “Um quadro, uma poesia onde não restasse nada das formas vividas seriam ininteligíveis, ou seja, não seriam nada, como nada seria um discurso onde de cada palavra se tivesse extirpado sua significação habitual.”⁴¹⁷

Quando essa iconoclastia não é transformada em idealização geométrica, ou seja num outro tipo de pureza matemática alheio à esfera humana, ela se torna, não raro, mera deformação, mero rompimento do aspecto humano e, conseqüentemente da possibilidade de convivência. Ortega, no que se refere à pintura diz que, “com as coisas representadas no quadro novo é impossível a convivência: ao extirpar seu aspecto de realidade vivida, o pintor cortou a ponte e queimou as naves que poderiam transportar-nos ao nosso mundo habitual.”⁴¹⁸ Desse modo, o esforço artístico proposto por essa nova estética busca, a partir desse rompimento com o reconhecível, criar um plano de convivência – mesmo puramente imaginativo – alheio ao plano em que somos; não deixa de ser uma vida, mas é uma vida inventada, na qual, bem ressalta o filósofo, não deixam de existir emoções, mas “essas paixões e sentimentos pertencem a uma flora psíquica muito distinta da que cobre as paisagens da nossa vida primária e humana. São emoções secundária que em nosso artista interior provocam esses ultra-objetos.”⁴¹⁹ Decorrente dessa plena estetização ou formalização técnica da realidade, é também a estetização ou formalização da emoção, da resposta

⁴¹⁷Ibid. p. 37.

⁴¹⁸Ibid. p. 41.

⁴¹⁹Ibid. p. 42.

estética ao objeto artístico, uma fuga da realidade que o filósofo sintetiza na seguinte passagem, tão questionadora quanto elucidativa:

Penso que a nova sensibilidade está dominada por um asco pelo humano na arte muito semelhante ao que sempre sentiu o homem seletor diante das figuras de cera. Em contrapartida, a macabra zombaria entusiasmou sempre a plebe. E nos fazemos de passagem algumas perguntas impertinentes, com intenção de não respondê-las agora: O que significa esse asco pelo humano da arte? É, por acaso, asco pelo humano, pela realidade, pela vida, ou é mais bem tudo isso ao contrário: respeito à vida e uma repugnância ao vê-la confundida com uma coisa tão subalterna como é a arte? Mas, o que significa chamar a arte de função subalterna, a divina arte, glória da civilização, penacho da cultura etc.? Eu já disse, leitor, que se tratava de umas perguntas impertinentes. Que fiquem, pro ora, anuladas.⁴²⁰

É evidente que essas perguntas, após quase meio século, ainda permanecem no ar, talvez mais respondidas do que à época de Ortega y Gasset, mas não menos preocupantes sob a ótica civilizacional. Todos esses dilemas se entrelaçam no pano de fundo necessário para compreender o *ut pictura poesis* em nossa época, e, amparados pelas observações anteriores, é a ele que voltamos, aproveitando-nos da figura de Mallarmé como um elo entre os séculos XIX e XX. Para Ortega, Mallarmé essencialmente o poeta daquilo que não é humano. Não há nada de patético nele, do mesmo modo que também não há “materiais naturais”. Ressaltando que, se Mallarmé fala de uma mulher, é da “nenhuma mulher”; e seu prazer advém justamente dessa negatividade ontológica, afinal “à força de negações”⁴²¹, o verso de Mallarmé anula toda ressonância vital e nos apresenta figuras stão extraterrestres que a simples contemplação delas já é um supremo prazer”⁴²², e conclui “do mesmo modo que a música atual pertence a um bloco histórico que começa com Debussy, toda a nova poesia avança na direção de Mallarmé”⁴²³. Já tratamos anteriormente de ambos; esse retorno não é casual, tampouco coincidência, pois demarca, ao menos simbolicamente, uma transição essencial para o dilema técnico em que se encontra o *ut pictura poesis*, e que, como evolução de propostas contidas em Mallarmé e Debussy – mas não resumidas aos dois – sinalizam um paradoxo no qual a

⁴²⁰ Ibid. p. 52, 53.

⁴²¹ Recomendamos o clássico *Mimesis* de Erich Auerbach para uma análise mais aprofundada sobre a negatividade como técnica na poesia moderna..

⁴²² Ibid. p. 55.

⁴²³ Ibid.

impossibilidade convive com a plena difusão. No exato momento em que a proposta de pureza se transportou plenamente da seleção do conteúdo e da interiorização para a objetivização formal, a confusão de que Babbitt se queixava tomou uma direção que compromete a própria possibilidade de conteúdo. A questão estética se coloca além do domínio expressivo – por exemplo, humanizar ou desumanizar – e habita as infinitas possibilidades técnicas e teóricas possíveis e impossíveis. A arte se torna propositiva e conceitual, e desse modo surge o paradoxo do qual falamos, que se baseia na seguinte tensão histórica: ao mesmo tempo em que o *ut pictura poesis* é uma impossibilidade formal, ele nunca esteve tão presente na poesia como *ekphrasis* e na teoria como investigação acadêmica.

Resta então, a partir dessas nuances entre o possível o impossível, ou entre o provável e o improvável, tentar estabelecer a justa configuração do *ut pictura poesis* nos dias de hoje. Iniciemos pelo primeiro problema: dado o estado de desumanização – não mais subjetiva, mas objetiva – da arte, qual seria o estado do *ut pictura poesis* como proposta técnica ou programática? Nesse sentido, seu estado foi definido no século XIX, como demonstramos. O tempo do *ut pictura poesis* como topos ou recorrência artística em que se baseia uma escola, movimento, ou mesmo atmosfera estética está encerrado. Dependente dessa “humanização”, visto que um dos meios mais seguros de transporte, ou melhor, de intercâmbio entre as artes é o tema, o *ut pictura poesis* impossibilitaria, no nascimento, propostas, em primeiro plano, técnicas e estritamente formalistas. Sua dependência da estrutura formal é grande; uma vez que precisa ser transposto e “incluído”, exige frestas de intercâmbio, as quais são impossíveis num arte já qualificada pela infinita possibilidade de intercâmbio. Em outras palavras, porém mais resumidamente, o *ut pictura poesis* só sobrevive como proposta devido às fronteiras artísticas cujo último refúgio é a forma; destituída de seus limites, e podendo significar qualquer expressão artística ou metamorfosear-se ou, simplesmente, não significar, a forma da arte moderna conceitual impede qualquer comparação justamente por ser ela uma possibilidade de comparação ilimitada. E aqui se encontram os limites artísticos da nossa investigação.

Dada essa barreira intransponível, somos obrigados a nos voltar então para a sobrevivência formal do *ut pictura poesis* e a nos questionar por que sua morte não é completa – ou, por que não sobrevive simplesmente, mas ainda vive plenamente. Uma das características mais notórias da formalização característica da arte contemporânea – e nos limitamos a tratar, até onde for possível, respeitando os limites da arte conceitual expostos acima – das artes anda divididas e comparáveis, foi sua composição inicial ter-se dado a partir da eliminação do que até então as caracterizava tecnicamente como práticas artísticas. Ortega não trata disso, pois sua possibilidade de observação na década de trinta não o permitia observar esse fenômeno plenamente a ponto de poder fazer uma análise cuidadosa, mas hoje já podemos associar sua desumanização, em grande parte subjetiva e do conteúdo, com a formalização programática como uma desumanização técnica. Essa desumanização técnica seria uma transposição da proposta de purificação subjetiva para o procedimento formal, conservando algumas características e analogias de meios e fins. Seu período de proeminência histórica é a primeira metade do século XX. Na música, como se sabe, data dos anos dez a tentativa de abolição da harmonia diatônica a partir da utilização do atonalismo, notadamente com Schoenberg e Alban Berg, ambos da Segunda Escola Vienense. Daí nasce também a sistematização dodecafônica, na qual a liberdade completa do cromatismo livre é teorizada numa escala de doze notas – duas décadas depois veremos a radicalização desse processo, em si já radical, com a proposta da música serial. De fato, o tipo de música aí produzido - quando destinado a um público - foi particularmente consumido por elites análogas às de que fala Eliade. Música para músicos ou meramente partituras arquitetônicas, o tipo de expressão sonora que nasceu com esses experimentos se encaixa numa categoria psicológica que dificilmente deixa transpassar sua intenção artística – ou, quando deixa, bloqueia o argumento da capacidade expressiva. Semelhantemente ao modo como na pintura houve um ódio à figura humana, na música ouve o ódio à humanidade harmônica e melódica que o sistema tonal evocava; reduzir tais tentativas à simples idéia de inovação formal, esconde seu caráter psicológico – quando não patológico –, ao mesmo tempo em que não permite uma avaliação moral e espiritual dos fatos ante suas conseqüências. E a conseqüência da

desumanização da música é a mesma da pintura: quase que completa ausência de público e de grandes artistas e obras que justifiquem as inovações ou destruições propostas.

Na escultura, a desumanização é semelhante à da pintura, portanto a deixaremos de lado para contemplar o caso poesia – razão da vitalidade anacrônica do *ut pictura poesis*. Em todas as outras artes, a desumanização técnica se fez brutal e completa. Isso é o mesmo que dizer que suas unidades mínimas, consagradas pela utilização, pela produção ininterrupta de obras-primas e pela essência espiritual imemorial que traziam consigo, subitamente deram lugar – na maioria das vezes sem um período considerável de transição – a novas unidades justificáveis apenas tecnicamente, unidades, por assim dizer, ideais. A arte poética, por ser essencialmente lingüística, não sofreu esse processo da mesma forma que as outras artes – e quando sofreu, suas conseqüências se mostraram exóticas demais para que os experimentos fossem justificados ou consumidos. Uma defesa da morte das formas fixas, assim como a defesa da palavra como puro som ou elemento gráfico soa definitivamente pueril nos meios poéticos quando não justificados pelo experimento (hoje em dia anacrônico), mas seu análogo nos meios musicais e no meio da pintura é de bom grado permitido, quando não obrigatório. Nas artes plásticas, se ainda podemos tratá-las assim ante a arte conceitual, qualquer possibilidade de defesa técnica de fixidez formal ou subjetiva simplesmente inexistente, portanto dificilmente poderíamos considerá-las. Em suma, medida silábica, o ritmo acentual, a forma fixa, a referência semântica e a existência léxica ainda são as unidades correntes da poesia ocidental – sendo inclusive intercambiáveis no que se refere à tradução poética; nesse sentido a arte poética foi mantida intacta enquanto todas se tornaram irreconhecíveis, definindo-se – quando muito – meramente pelo sentido a que se dedicam ou, simplesmente, pela indicação ou referência exterior daquilo que são. Enquanto a arte desumanizada se resume a existir e se afirmar a partir de elementos exteriores, a arte poética continua a existir baseada em elementos intrínsecos semelhantes aos que eram utilizados em suas manifestações mais remotas.

O intercâmbio entre a maior existência ou inexistência das qualidades poéticas citadas acima se sustenta, na maioria das vezes, pela unidade mínima que se caracteriza pela expressão. Grosso modo, podemos dizer que a palavra não perdeu o seu valor, e assim a poesia se sustenta da palavra do mesmo modo que a pintura já se sustentou das formas naturais e a música de preceitos, em última instância, pitagóricos. Mesmo o poema contemporâneo destituído de aparente sentido deve sua existência e validade pública à utilização de palavras e à aderência dos sentidos. A grande maioria dos editores se recusaria a publicar algo que pudesse ser confundido com uma prova de velocidade datilográfica ou um teste de funcionamento de uma impressora; entretanto o mesmo não ocorre no caso de ser apresentados a uma galeria um experimento musical com liquidificadores, quadros compostos meramente de borrões de tinta ou então, simplificando, qualquer objeto materialmente visível ou invisível. A palavra continua a ser o centro da poesia e o significado seu fim, e as razões disso ainda estão para ser justificadas sociologicamente e antropologicamente. Talvez sua existência se deva à necessidade puramente prática e corrente de sua validade comunicativa, bem como de sua antiguidade registrada. Enquanto as outras unidades mínimas eram dispensáveis pela simples possibilidade de serem reduzidas à esfera artística sem afetar qualquer domínio que seja do mundo exterior, a palavra mantém-se intacta como nivelador das relações humanas e garantia mesma das suas possibilidades. Certamente há outras razões, principalmente mercadológicas, para a “*dead art of poetry*” nas palavras de Ezra Pound ser a mais viva das artes no que concerne à fidelidade às origens, enquanto é a mais morta das artes no que concerne a sua expressividade econômica. Tendo sido essa situação histórica, social e técnica devidamente esclarecida, podemos passar para a análise da situação do *ut pictura poesis* contemporâneo, e de seu paradoxo que se concretiza na tensão entre a possibilidade e a impossibilidade gerada justamente pela confluência dos eventos acima relacionados.

9.1.

Um *topos* ressurecto?

Ainda que o subtítulo seja uma provocação, espanta-nos que aquilo que em Simônides já existia continue existindo de maneira evidente e produtiva. Por uma ironia do destino, o ponto de partida da comparação é a poesia – e não a pintura – e, mantendo-se intacta como arte, ela permite que o outro pólo da comparação não dependa em nada de sua manifestação contemporânea para continuar existindo como referência. O *ut pictura poesis* pode ser uma *ekphrasis nocional*, como pode referir-se a uma pintura passada ou a ser uma analogia abstrata relacionada às propriedades das cores; em nenhum dos casos possíveis ela é imobilizada pela situação atual da pintura. Existe um espaço aproveitável na confusão artística vigente, um espaço mínimo, mas definitivamente prolífico, que tanto mais aparecerá como saída comparativa *ut pictura poesis* quanto inexistir a mesma possibilidade para as outras vertentes transpositivas. Assim, aquilo que parecia, até o início do século XX a impossibilidade de uma comparação, transformou-se na única possibilidade possível ou plenamente viável.

A partir dessa viabilidade, justifica-se a vigência espantosa do *ut pictura poesis* nos dias de hoje, talvez como um catalisador das impossibilidades comparativas em outros terrenos, mas talvez – esta sendo uma razão mais simples – devido à sua tradição e naturalidade, que pode traduzir-se por humanidade. Isso se reflete – e esse é o primeiro domínio contemporâneo em importância e produção – na crescente produção acadêmica sobre a *ekphrasis*. De fato, não é normal que um tópico clássico e obscuro como esse se preste ao *mainstream* universitário como uma moda. Também não é típica a proporção entre a dimensão histórica do tema e sua produção contemporânea, infinitamente maior. Esse fenômeno único e novo, é atestado em contornos gerais, entre muitos estudiosos, por James. A. W. Heffernan, na introdução de seu importante estudo *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*:

*In recent years, the study of the relation between literature and the visual arts has become a major intellectual industry. Much of this industry is comparative. Empirically minded critics compare specific texts with specific works of visual art; theoretically oriented critics aim to show that we can read a work of literature spatially, as we view a painting, or decode a painting semiotically as if it were a text, a web of verbal signs. Critics do comparative work in one of these senses typically aim to breach the theoretical barriers that Lessing erected between poetry and visual arts: Between poetry as an art of conventional signs marching along in time and painting as an art of would-be “natural” signs deployed in space.*⁴²⁴

Heffernan determina assim o campo geral, a atmosfera de interesse comparativo que há na academia, principalmente tomando a poesia como ponto de partida de comparação com as artes visuais. O tamanho dessa “indústria” é incalculável, e isso se transfere para apenas uma parte dela, talvez a mais importante e tecnicamente reconhecível que é o estudo da *ekphrasis*, um fenômeno que data da segunda metade do século XX.

Para termos uma idéia dessa produção, basta olharmos, um tanto aleatoriamente, para o estudo *New Ekphrastic Poetics* de Susan Harrow, da Universidade de Bristol, que data do ano de 2010. Uma pequena bibliografia sobre *ekphrasis*, especificamente relacionada à literatura francesa do século XX e publicada nas duas últimas décadas, inclui no mínimo trinta obras de língua inglesa, sendo a maioria publicada pelas maiores universidades do mundo. Isso nos mostra, entre outras coisas, que uma investigação periférica e extremamente demarcada da *ekphrasis* se mostra quase inalcançável no que se refere à bibliografia básica e recente. E quando pensamos na *ekphrasis* como modelo mesmo das comparações possíveis? Em outro pólo do *mainstream* acadêmico, mais exatamente na universidade do Kuwait, encontramos um estudo publicado na *Comparative Literature Studies* que afirma: “*The trope or genre of ekphrasis is conventionally understood as the verbal representation of visual representation. However, critics such as Mack Smith and Siglind Bruhn have recently argued that verbal representations of music or musical representations of both visual and verbal art may also be considered ekphrastic.*”⁴²⁵ De conceito-chave para a comparação entre poesia e artes visuais, a

⁴²⁴ HEFFERNAN, J.A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. p. 1.

⁴²⁵ AL-NAKIB, M. *In lieu of an abstract*. p. 255.

ekphrasis passa com naturalidade modelo teórico para pensar também relações musicais. Embora os exemplos demonstrem imediatamente a elasticidade do campo, facilmente podemos relacioná-lo - e encontrar os mais variados estudos o relacionando - ao cinema, biografia, narrativa, lingüística, filologia, história da arte, estilística, retórica, etc. A *ekphrasis* acadêmica não pode, enfim, ser definida meramente a partir de suas referências históricas; é um fenômeno novo, nascente, e requer uma atenção especial devido a seu caráter inovador e polimórfico.

Existem alguns traços e conceitos distintivos da *ekphrasis* tomada como estudo acadêmico contemporâneo; examinaremos os três seguintes como exemplos da abrangência do campo de estudos que suas considerações proporcionam: a *ekphrasis* como modelo comparativo, a *ekphrasis* nocional e a *ekphrasis* musical. Cada um dessas possibilidades de estudo proporciona campos completamente diferentes para a consideração da *ekphrasis*. O primeiro é prático, e fundamental para as ocorrências históricas onde a inexistência de uma obra de arte é certeza ou impossibilidade arqueológica; o segundo demarca o território da *ekphrasis* como um plano privilegiado de observação da comparação artística; o terceiro, distanciando-se da noção clássica, amplia as possibilidades investigativas para a descrição sonora. O que define mais precisamente a utilização do termo *ekphrasis* nos estudos acadêmicos contemporâneos e o contrapõe a sua utilização clássica ou exatidão filológica é a independência com que é tratado. No geral isso cabe perfeitamente na definição de Heffernan, pois quando dizemos que uma *ekphrasis* é uma representação verbal de uma representação gráfica ⁴²⁶, automaticamente liberamos os dois extremos representativos tanto da necessidade estritamente descritiva como da validade estrita de alguns meios representativos. Nesse contexto, a *ekphrasis* é transportada para além de suas definições e barreiras históricas e se transforma num modelo teórico para a comparação ou interação entre as formas verbais e pictóricas. Tal modelo, diferentemente do que pode sugerir a amplitude da definição, não se esconde atrás da abstração do possível, mas é patente e, por assim dizer, exato: “*The relation between*

⁴²⁶ Bruhm nota que Claus Clüver, no ensaio *Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts*, expande a noção de *ekphrasis* para “a verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system.”

the arts in an ekphrastic work of literature is not impressionistic – not something conjured up by an act of juxtaposition and founded upon a nebulous “sense” of affinity.” Sua existência é “*tangible and manifest, demonstrably declared by the very nature of the ekphrastic representation.*”⁴²⁷, bem como sua pertinência histórica em estabelecer o contato entre o verbal e o visual.

Uma segunda característica fundamental da *ekphrasis* contemporânea é justamente essa pertinência, justificada por Heffernan nos seguintes termos:

*Why should the Word ekphrasis be used to write such a history? If critics as Helen Vendler can meticulously explicate poems about works of visual art without ever using the word, why do we need it at all? Why not leave it with the ancient Greek rhetoricians who invented it? My answer to these questions is that we have no other word for the mode of literature that ekphrasis designates: for a mode of literature whose complexity and vitality – not to mention its astonishing longevity – entitle it with full and widespread recognition.*⁴²⁸

Portanto, se buscamos uma justificativa para esse *revival* exótico de uma técnica ainda mais exótica porque marginal, encontramos-la bem fundamentada em duas exigências de primeiro plano da investigação científica: a precisão metodológica e a exatidão terminológica. Enquanto modelo investigativo de comparações estéticas, mais precisamente literárias, a *ekphrasis* é então inquestionavelmente adequada, e por isso sua autoridade advém muito mais das sugestões científicas inerentes a suas possibilidades do que a uma adaptação extemporânea para preencher as necessidades acadêmicas eminentemente contemporâneas.

Considerando que a tentativa seminal de formulação de uma teoria acadêmica da *ekphrasis*, por Murray Krieger em seu “*Ekphrasis and the Still Movement in Poetry; or, Laokoon Revisited*”, data de 1967, e que o mote do ensaio é o mesmo de Lessing e Babbitt, podemos falar, de certa maneira, nessa nova visão *ekphrasis* como um substituto do *topos*. Apesar de não ser um novo *topos*, a teoria da *ekphrasis*, como campo de estudos, nos remete, se quisermos ser estritamente teóricos, ao menos a Lessing. Esse percurso se ampara, como bem ressalta Heffernan, no deslocamento da *ekphrasis* como gênero para a *ekphrasis* como princípio literário. Ao deixar de ser

⁴²⁷ HEFFERNAN, J.A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. p. 1.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 2.

forma, ela passa a ser função, e com isso, quando nos referimos à *ekphrasis* contemporânea, não abolimos sua existência histórica e clássica, mas ampliamos as possibilidades investigativas sobre a mesma. Eis um problema que existe potencialmente na abordagem de Krieger: “*While Krieger’s theory of ekphrasis seems to give this moribund term a new lease on life, it actually stretches ekphrasis to the breaking point: to the point where it no longer serves to contain any particular body of literature and merely becomes a new name for formalism.*”⁴²⁹ É nesse contexto que Heffernan nos fornece a definição corrente da *ekphrasis* acadêmica e de sua formulação comparativa: *ekphrasis is the verbal representation of visual representation*. Tal abordagem nos propõe um lugar situado entre os extremos possíveis de concepção da *ekphrasis* – o estritamente formal e o que ignora completamente sua característica formal –, onde o objeto é definido tanto em consonância com suas heranças histórica e possibilidades científicas como em oposição aos dois campos de estudo que mais podem ser confundidos como detentores do que a *ekphrasis* aborda, a saber o pictorialismo e a iconicidade. O primeiro limita-se a emulação de efeitos pictóricos por meio da linguagem, enquanto o segundo, ocupa-se do poema como relação estritamente icônica e visual – daí a nossa exclusão da poesia visual e de suas variantes. De qualquer modo, como Heffernan explica, os três termos – *ekphrasis*, *pictorialismo* e *iconicidade* – não são mutuamente excludentes, mas dependem de sua estrita delimitação para que, caso necessário, interfiram um no outro.

Aqui reside uma definição fundamental, que resume o problema da *ekphrasis* contemporânea em uma fórmula bem estabelecida, delimita o campo de investigação em oposição a outras práticas críticas e, também, fundamenta a situação da *ekphrasis* como modelo comparativo, funciona também como um catalisador histórico e teórico de toda a problemática que o termo envolve:

When we understand that ekphrasis uses one medium of representation to represent another, we can begin to see what makes ekphrasis a distinguishable mode and what binds together all ekphrastic literature from the age of Homer to our own. Comparing such apparently disparate phenomena as classic and postmodern ekphrasis, some critics see only differences between the two. While classic ekphrasis,

⁴²⁹ Ibid.

*they say, salutes the skill of the artist and the miraculous verisimilitude of the forms that he – it is always he – creates, postmodern ekphrasis undermines the concept of verisimilitude itself.*⁴³⁰

A proposta que concilia os dois opostos passa, portanto pela apreciação clássica da noção de *ekphrasis* como descrição, não como narração. Isso delinea, a partir da barreira categórica entre ambos, de modo não a superar, mas a conciliar o antagonismo entre a representação verbal e a representação visual a partir da possibilidade de gradação entre a fidelidade da representação e as impossibilidades da transposição.

A *ekphrasis* nocional apareceu pela primeira vez como subcategoria no ensaio de John Hollander, publicado em 1988 e intitulado *The Poetics of Ekphrasis*, e funciona perfeitamente como exemplo teórico do funcionamento do pensamento acadêmico sobre a *ekphrasis*, pois não excluindo as cristalizações históricas – e até mesmo partindo delas – fundamenta novas possibilidades investigativas a partir de uma distinção ontológica. É uma maneira de determinar um vínculo pictórico imaginativo, no qual a obra de arte visual inexistente materialmente. A *ekphrasis* nocional é estrategicamente fundamental para teorizar um vínculo que independe de uma relação direta e positiva entre duas formas artísticas preexistentes, sua única condição é não exigir condições para a correspondência além da real existência *ekphrasis* como artifício literário. Novamente temos um respeito total à história do problema, uma vez que, como vimos, as *ekphrasis* antigas na maioria das vezes independem da existência concreta referente visual – tomemos Homero e Pseudo-Hesíodo como exemplos –, e quando há uma possibilidade de dependência, a arqueologia não permite justificá-la ou validá-la, portanto de algum modo, ao menos para nós, sua funcionalidade é nocional – pensemos em Filóstrato, o velho, e nas tentativas de reconstruir o que presenciara. Exemplo dessa possibilidade de inexistência material na *ekphrasis* é o soneto *A Tela Contemplada de Carlos Drummond de Andrade*:

Pintor da soledade nos vestíbulos
de mármore e losango, onde as colunas
se deploram silentes, sem que as pombas

⁴³⁰Ibid. p. 3.

venham trazer um pouco do seu ruflo;
 traça das finas torres consumidas
 no vazio mais branco e na insolvência
 de arquiteturas não arquitetadas,
 porque a plástica é vã, se não comove,
 ó criador de mitos que sufocam,
 desperdiçando a terra, e já recuam
 para a noite, e no charco se constelam,
 por teus condutos flui um sangue vago,
 e nas tuas pupilas, sob o tédio,
 é a vida um suspiro sem paixão.

No poema, o aspecto descritivo se mistura ao aspecto lírico e meditativo. Não podemos saber se a descrição é uma exteriorização do interior ou uma interiorização do exterior; dificilmente afirmaríamos uma predominância do afetivo sobre o material e vice-versa. Os dois se confundem, e é nesse ponto que surge a possibilidade de uma reconstrução imaginária, sugerida pelo título mas não materializável. A *ekphrasis* nocional permite esse espaço de intercâmbio, e, como modelo comparativo, num poema como esse, é fundamental para destacar os elementos descritivos e compreender sua interação com elementos exteriores à relação poesia-pintura. Com a *ekphrasis* nocional, toma-se noção de um novo espaço na relação comparativa entre as duas artes, sendo o mesmo independente tanto da categoria nocional como da obrigação puramente descritiva. Nem a inexistência da obra de arte nem a exata descrição de uma obra existência funcionam mais como delimitadores estritos da análise teórica. Um conceito de representação amplo, abriga, como no poema de Drummond a impossibilidade da materialidade e a possibilidade de uma *ekphrasis*, por assim dizer, psicológica, uma descrição psicológica de uma relação sugerida com a obra de arte – nesse caso inexistente. Sutileza semelhante encontramos num dos poemas-chave da *ekphrasis* contemporânea, o Musée de Beaux Arts, de W.H. Auden:

Eles nunca se enganavam sobre o sofrimento,
 Os Velhos Mestres: como entendiam
 Bem a sua posição humana; como tem lugar
 Enquanto alguém está comendo ou abrindo uma janela ou só a passear
 Por aí, como quando os mais velhos estão reverente, apaixonadamente
 Esperando pelo miraculoso nascimento,
 Sempre haverá crianças que não queriam, especialmente,
 Que isso acontecesse, a patinar num lago na orla do mato:
 Eles nunca esqueciam

Que até o terrível martírio tem de seguir o seu curso exato
 De qualquer modo num canto, nalgum terreiro
 Imundo onde os cachorros continuam levando sua vida canina e o cavalo
 Do torturador raspa contra uma árvore o seu inocente traseiro.

No Ícaro de Brueghel, por exemplo: como tudo o mais se desvia
 Tranquilamente do desastre; o camponês com o arado podia
 Muito bem ter ouvido o barulho, o grito desamparado,
 Mas para ele não era um fracasso importante; o sol brilhou
 Como tinha de brilhar sobre as pernas brancas submergindo
 Na água verde; e o navio caro e delicado
 Que deve ter visto alguma coisa espantosa, um garoto caindo
 Do céu, tinha algum lugar para ir e calmamente continuou.

Nele há uma inversão do que ocorre em Drummond. A pintura existe factualmente, os fragmentos descritivos são patentes ("o camponês com o arado", "o grito desamparado", "as pernas brancas submergindo / na água verde", "o navio caro e delicado", "um garoto caindo / do céu"), mas a descrição é, estruturalmente, como que um adendo à reflexão primeira sobre o sofrimento humano. O conteúdo retratado é, na verdade, ilustração de uma meditação – nesse caso claramente exteriorizada, sem a dubiedade do exemplo anterior, mas também sem que a esfera descritiva possa atestar sua independência. Importante também é notar a referência sutil à ambientação; certamente mais sutil do que a de Filóstrato, mas não menos importante:

*Auden acknowledges the institutional site of his encounter with a painting not only in the title but also in his opening reference to the Old Masters, whose works can be directly known only in museums, and in his brief allusion to paintings that swam into his keen as he made his way to or from the one that struck him most.*⁴³¹

O local da visualização é definitivamente demarcado e influencia toda a experiência de leitura, pois a *ekphrasis* propriamente dita só ocorre após as meditações que podem evocar quadros não especificados na galeria ou serem meramente *ekphraseis* nocionais. Os quadros a que Auden se refere em seu percurso, antes de se deter em Brueghel, são outros dois do mesmo Brueghel, respectivamente *O censo de Belém* e *o Massacre dos inocentes*. Mas tais referências são suposições; não estando nem explícitas nominalmente nos poemas, nem sendo descritas em

⁴³¹ HEFFERNAN, J.A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. p. 146.

algum trecho que possibilite o reconhecimento pleno, tornam-se matéria para especulações puramente teóricas e situam a possibilidade de análise entre uma *ekphasis* parcial e uma *ekphasis* nocional. Em ambos os casos, as pintura não são centrais, estando subordinadas à meditação do autor e também a pintura que as sucede.



Figura 19 – *A queda de Ícaro*, Royal Museums of Fine Arts, Bélgica..

Descritivamente a exatidão pictórica dá lugar ao estilo de Brueghel. Em *O Censo de Belém*, como podemos observar, atualmente no *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, um evento bíblico é retratado como uma coleção de cenas comuns ao cotidiano belga; em *Massacre dos inocentes* ocorre o mesmo, cada ação isolada dos personagens retrata uma narrativa mínima que se integra ao todo coerentemente de acordo com o tema central da obra. Essa técnica, tipicamente encontrada em Brueghel é a técnica da *ekphrasis* inicial de Auden. As cenas se sucedem, as ações se complementam, mesmo sendo independentes (“alguém está comendo ou abrindo uma janela ou só a passear / Por aí, como quando os mais velhos estão reverente, apaixonadamente / Esperando pelo miraculoso nascimento, / Sempre haverá crianças que não queriam, especialmente, / Que isso acontecesse, a patinar num lago na orla

do mato”) e, concluem-se tanto na sugestão temática intelectual do início como no arremate da *ekphrasis* final.

É também dentro dessa estética dos detalhes que a apreciação da obra se justifica e é a partir dela que a *ekphrasis* se faz completa. A *queda de Ícaro*, marcada no título, indica todas as diretrizes interpretativas, do mesmo modo que o museu do título de Auden nos fornece as pistas para decodificar as referências pictóricas não nominais. Heffernan se pergunta se sem o título podemos reconhecer as pernas que caem na água como as de Ícaro? Podemos, sem nenhum sinal de Dédalo na pintura, com um sol fraco que não sugere o derretimento da cera, deduzir o motivo da queda? O que nos leva a focar no ponto mínimo da tela, enquanto em primeiro plano o camponês indiferente segue o seu caminho? Sem dúvida é o título que nos fornece todas essas indicações e, consciente desse poder, Auden cria sua *ekphrasis* com a maestria de quem consegue modular os dois planos presentes na pintura – o do sofrimento humano e o da indiferença – de acordo possibilidades de coincidências entre a sugestão textual e o conteúdo pictórico. Heffernan resume o esforço criativo do poeta inglês nas seguintes palavras:

*Auden's "Musée des Beaux Arts" is anything but a "straightforward reading of an art work", as one critic recently called it. It is the verbal reconstruction of a painting whose meaning is initially determined – for all who see it in the Brussels Museum – by the words of the title affixed to it there. Viewing Breughel's picture in light of these words, in light of Ovid's words, in light reflected from Breughel's paintings of biblical subjects, and in light of the texts that stand behind those paintings, Auden remakes the picture in words as a museum-class specimen of how the Old Masters could represent suffering, as a story of private anguish publically ignored.*⁴³²

Devido a todos esses detalhes, muito bem pensados e extremamente bem arquitetados, a *ekphrasis* do poeta britânico é um paradigma do século XX. Encontramos nela as sutilezas possíveis numa época em que a referência oculta não é um segredo, a justa e dúbia interação entre a *ekphrasis* e a pintura, o engenho necessário para não reduzir as possibilidades do *ut pictura poesis* a uma mera descrição, e, não menos importante, uma sucessão na inversão de algumas de suas propriedades nos poemas sobre Breughel de William Carlos Williams que, escritos

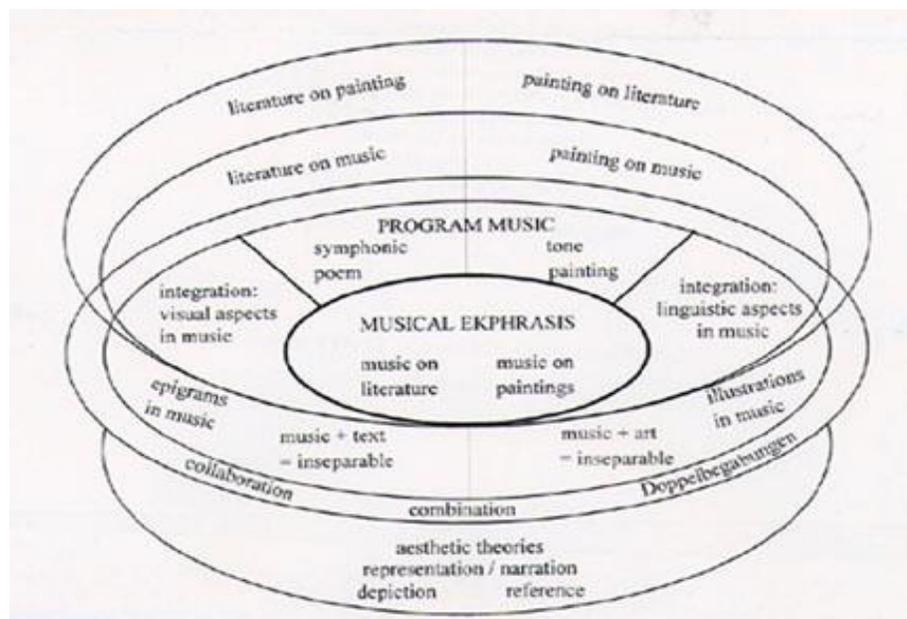
⁴³²Ibid., p. 152.

entre 1942 e 1962, funcionam como recomposições pictóricas permeadas por apontamentos críticos.

Sinal indiscutível dessa tomada de consciência acadêmica da *ekphrasis* é o conceito de *ekphrasis* musical. Nele, a relação principal é entre configurações musicais e pictóricas, mas o conceito-base advém da compreensão contemporânea da *ekphrasis*. Nela observamos como a *ekphrasis* age claramente como modelo comparativo, pois mesmo quando nenhum dos dois pólos da comparação é a poesia o *ut pictura poesis* é evocado como saída metodológica. Contemporaneamente, Siglind Bruhn é a autora principal no desenvolvimento da *ekphrasis* musical como paradigma metodológico para a comparação entre pintura, poesia e música. Mas em que essa situação teórica difere das propostas práticas que analisamos sob o nome de música programática? Em primeiro lugar, estabelece-se um domínio teórico específico. E desse domínio advém questões outrora não colocadas sobre transformação ou transposição, a autenticidade do ato criador de “segunda mão”, a dependência entre as obras e, conseqüentemente sua auto-suficiência e, finalmente sobre os limites e funções metodológicas, sobre as possibilidades de tal estudo. A visão da música programática do século XIX é, hoje em dia, distanciada pelo tempo; objeto independente de sua atmosfera criativa, e o mesmo se pode dizer de algum modo das tentativas de *ekphrasis* musical do século XX. Portanto, além do arsenal teórico há também o campo investigativo de quase dois séculos a ser analisado, e a fundação da *ekphrasis* musical se dá segundo tais possibilidades.

Ante a natureza abstrata da expressão sonora, o primeiro delimitador do que seria uma *ekphrasis* musical surge ao nos depararmos com algo que difere substancialmente do impressionismo da música programática para situar-se além da simples sugestão, efetuando efetivamente a transformação – de conteúdo, forma, imagética e sugestões simbólicas, lembra Siglind Bruhn – de uma expressão pictórica ou literária para uma expressão musical. O segundo delimitador advém daquilo que ela considera funcionar como pontos de interação, e se confirma sistematicamente a partir de uma série de interações – no seu dizer “uma rica textura de interações” – que expandem as possibilidades artísticas de acordo com as possibilidades de teorizá-las

esteticamente. Essa dimensão da *ekphrasis* musical é sintetizada no seguinte esquema gráfico:



Mas devemos voltar à distinção fundamental da música programática para situar ainda mais o campo da *ekphrasis* musical. Bruhm diz que ambos pertencem à mesma espécie de expressão artística, pois “ambos denotam uma música puramente instrumental cuja razão de ser reside num esquema literário ou pictórico definido”⁴³³; podemos adicionar o fato de não serem interpretativamente dependentes por completo dessa relação esquemática, em outros termos, por mais que sua existência dependa de uma obra alheia, a experiência estética, não raro, pode ser obtida sem a referência – isso não exclui o fato de a referência, em muitos casos, ser complementar e esclarecedora. Isso nos leva a situar a distinção entre música programática e *ekphrasis* musical segundo o conteúdo representado.

Na música programática a representação é independente de transposição, quando falamos num poema sinfônico como a *Trilogia Romana* de Respighi ou admitimos suas características representativas extra-musicais, mas não nos referimos a uma obra alheia para elucidá-la. Os cantos nas catacumbas e a evocação da figura dos monges ou os jardins da Vila Borghese são pintados mentalmente, portanto a

⁴³³BRUHN, S. *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis*.

materialidade externa a si mesma não é necessária – mesmo que exista em alguns casos – para configurar propriamente a estrutura da música programática. Ocorre o contrário com a *ekphrasis* musical, pois nela podemos falar de um equivalente, ou seja, uma referência pictórica ou poética outra que não o artista e a obra musical, e também uma rede de relações técnicas que se relacionem com a obra de partida de maneira mais íntima do que a referência ao conteúdo – esta é uma característica que nos remonta, aos princípios de Gautier. A partir desses dois aspectos se define a diferença fundamental entre um gênero histórico e uma categoria crítica; também aí encontramos um caminho satisfatório para a solução do dilema que Bruhm aponta na passagem abaixo:

The generous grouping and lack of distinction between program music and musical ekphrasis affected composers as well as listeners and scholars. Composers, particularly at the beginning of the 20th century when "program music" was gaining a bad reputation in comparison to "absolute" or "pure" music, often obfuscated their full intent in the hope to be taken seriously. Such concealment happened not only with programs of the more general kind (one is reminded of Mahler's withdrawing his poetic outlines for his symphonies), but also and particularly in the case of music based on extant works of art. Thus Schoenberg originally denied that his Pelleas und Melisande was more than only vaguely inspired by the topic of Maeterlinck's Symbolist drama, acknowledging only decades later how exact a "transformation"; he had actually tried to achieve here. The fact that listeners and scholars were discouraged from making a distinction between the two adjacent categories of music resulted in a considerable delay between the first occurrence of the phenomenon of musical ekphrasis and its proper recognition.⁴³⁴

O que advém, inicialmente, dessas considerações é uma definição que além das variáveis que citamos acima, leva em conta o grau de correspondência entre as obras. Poderia haver uma obra musical que mesmo remetendo a uma pintura ou poema nos planos de forma e conteúdo não fossem *ekphraseis*? Poderia, sobretudo, haver formas de correspondências alheias à *ekphrasis*? Pelo que tudo indica sim, e com isso o campo se abre mais ainda; cada obra deve ser considerada em sua individualidade irrepitível, diante da qual teorias como a de Bruhm definiriam seu nível técnico de correspondências sonoras e também seu *status* literário ou pictórico.

Diante da necessidade dessa demarcação do objeto, a *ekphrasis* musical nos impõe duas categorias clássicas análogas à *ekphrasis* poética e pictórica: a descrição e

⁴³⁴ Ibid.

a referência. Reconhecemos ambas em sua forma normal, mas como transpô-las para a estética musical? A descrição, em primeiro lugar não deve ser reduzida ao efeito puramente imitativo, quase onomatopéico e irônico que ocorre nas tentativas “literais” de mimese musical; a função descritiva da música deve também ser vista como imitação dos sentimentos, obviamente abstrata por natureza, mas não menos exata do que uma réplica pictórica. A referência nos traz alguns problemas mais complexos, pelo simples fato de ser extra-musical, essencialmente cultural e reconhecível. Isto posto, constata-se que ambas as categorias, para serem úteis à demarcação do objeto sob a ótica da *ekphrasis*, dependem de um consenso sobre a capacidade mimética da música. Objeções à possibilidade da mera existência de mimetismo musical não são raras, mas, na medida do possível, a *ekphrasis* musical existe como possibilidade de transcender a concepção de imitação como algo verbalizável e reconhecer outras possibilidades representativas. Bruhm aponta modos muito específicos e exatos de referência musical: a correspondência entre a interpretação semântica de uma unidade musical e uma expressão análoga poética ou visual, a referência à retórica musical de uma determinada época, a “assinatura” harmônica ou rítmica de certos compositores, etc. Esses são exemplos indiscutíveis de referência a um objeto alheio à obra mesma, e, em alguns casos, não musical. Mas o cerne da referência musical, e da possibilidade de *ekphrasis* está em elementos referenciais, talvez menos objetivos, mas não menos importantes:

*Conversely, composers using musical tropes to represent non-musical objects and concepts employ a great variety of mimetic, descriptive, suggestive, allusive, and symbolic means. Single components (motifs or musical formulas) and their syntactic organization, vertical texture and horizontal structure, tonal organization and timbral coloring are entrusted with suggesting depiction. Quotations of pre-existing musical material may add allusive reference, and allow for modifications of context, medium, or tonal environment that successfully express defamiliarization or irony. Last but by no means least, countable units--from notes to beats, bars, or sections -- invite play with numerical symbols both traditional and innovative.*⁴³⁵

Além de todos esses recursos, a representatividade musical pode aliar-se tanto ao efeito pictórico – a partir da dinâmica musical –, como a uma estética léxica, como ocorre quando o que evoca é definido semanticamente. Repetimos, agora, partindo de

⁴³⁵ Ibid.

possibilidades concretas que, dada a característica abstrata da música, cada elemento de correspondência deve ser observado em sua individualidade dentro da obra de arte. Seria talvez impossível compor um “guia”, uma lista de possibilidades da *ekphrasis* musical, mas não o é, certamente, reconhecê-la em obras específicas e estudá-las a partir da flexibilidade inerente a tal conceito.

Demarcar as possibilidades referenciais a partir de elementos técnicos pontuais seria isolá-los do elemento narrativo inerente a certas expressões musicais unicamente instrumentais. Ao tratarmos de narratividade musical, tendemos a reduzir sua presença no tempo a elementos básicos – técnicos e estéticos – de um poema épico ou de um romance; início, meio e fim são demarcados em ambos, do mesmo modo suas expectativas, o clímax, ou uma recorrência temática interagem para nos fornecer essa noção. A narrativa definida resumidamente como uma sucessão de eventos significativos que se interligam durante um percurso temporal também pode ser aplicada sem maiores problemas a diversas expressões musicais; eis o que possibilita a funcionalidade de uma aplicação da *ekphrasis* a um plano geral, eis também o modo dramático a partir do qual os elementos descritivos e referenciais podem vir à tona e atingir sua máxima expressividade.

Esforça-mo-nos acima, a fim de exemplificar o conceito de representação na música, com elementos ideais. Ao tornar-se *ekphrasis* musical, esses elementos interagem com algo específico – pictórico ou literário – e, normalmente com unidades expressivas intencionalmente reconhecíveis. Mas também, no caso de *ekphrasis* musical autêntica, reconhecemos, além da referencialidade, o tipo de interação que a delimita. Essa interação pode ser medida a partir do grau de dependência da obra original, ou inversamente a partir do grau de independência da obra musical. Em que medida a *ekphrasis* musical esclarece a obra original? Em que medida é sua transposição? De que maneira ela a recria – quando há recriação efetiva? Como ela a transforma esteticamente? São perguntas fundamentais que hão de estabelecer, ante a obra que contém vestígios de *ekphrasis* musical, seu lugar teórico dentro deste modo comparativo específico, e, a partir disso, tratá-la como uma parte da *ekphrasis* em geral, considerá-la, finalmente, pertencente a uma tradição imitativa e consolidada

historicamente. Não nos cabe analisar em detalhes, pois nos desviaria do tema central, a prática da *ekphrasis* musical em obras concretas. Essa análise – dada a novidade da temática – ainda está em curso e fase de desenvolvimento, mas, em se tratando de exemplificação, julgamos *A Concerto of Paintings: Musical Ekphrasis in the Twentieth Century* e *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* também de Siglind Bruhn, modelos a serem seguidos e as principais fontes acadêmicas – apesar de não exaustivas – sobre o assunto.

9.2.

Delimitação e sobrevivência

Exemplificar a partir da massa amorfa de *ekphrasis* que, ainda sem maiores estudos, parece surgir espontaneamente a cada bibliografia ou censo que se publica sobre a matéria é, certamente, impossível. Nisto reside um dos desafios da nova área; por outro lado é sua garantia de sobrevivência. Para nos restringirmos às obras “enciclopédicas” mais importantes, citemos duas: *Poets on Paintings*, de Robert D. Denham, publicada em 2010, e *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie* de Gisbert Kranz, publicada em 1981. A primeira não deve ser confundida com obra de título *Poets on Painters*, editada por J. D. McClatchy, e que demonstra que quase todos os grandes poetas de língua inglesa do século XX não apenas se interessaram, mas também escreveram sobre pintura⁴³⁶. A obra de Denham, ao contrário da antologia de McClatchy, é uma bibliografia não histórica organizada de modo bastante pessoal – e quase que limitada a poemas do século XX escritos em língua inglesa – que abrange cerca de 2500 obras e cuja importância maior reside na possibilidade de consultar a referência inversa – ou seja, saber que poemas foram escritos sobre um quadro específico –, e também na de poder localizar a obra

⁴³⁶ Tal obra contém ensaios de: W.B. Yeats, Ezra Pound, William Carlos Williams, Marianne Moore, D.H. Lawrence, Gertrude Stein, Wallace Stevens, W.H. Auden, Stephen Spender, E.E. Cummings, Elizabeth Bishop, Kenneth Rexroth, Frank O'Hara, Robert Creeley, John Ashbery, Charles Tomlinsom, Ted Hughes, James Merrill, entre outros.

pictórica em museus, coleções privadas, etc. Além disso a obra de Denham cataloga uma vasta bibliografia concernente à temática da *ekphrasis*, tanto em outros meios – escultura, fotografia, música, cinema –, como nas formulações teóricas da *ekphrasis*.

Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie, serve como modelo para as catalogações locais da *ekphrasis*; não nos consta existir outra obra mais completa sobre o tema devidamente delimitado. Suas 1356 páginas trazem uma lista de cerca de oitenta páginas que abrange poemas na maioria das línguas européias e também referências fundamentais dos primórdios da *ekphrasis* européia. Aproveitando-se da exatidão léxica de *Bildgedicht* – em si mesma a sugestão de um gênero –, o autor reúne mais de 40 mil poemas, escritos por 4585 autores em 33 línguas durante um período de quase três séculos, e sua bibliografia abrange mais de 700 páginas⁴³⁷. O critério de seleção utilizado por Kranz é análogo à arbitrariedade que o termo possibilita: todo e qualquer poema referente a uma obra figurativa seria capaz de entrar em sua lista. O que decorre, como vimos, dessa verdadeira proliferação de um universo teórico ainda intocado é uma série de paradoxos bastante fiéis à mentalidade contemporânea. Temos um na contraposição entre a necessidade formal e a liberdade extrema, outro reside na coexistência da humanização da forma com a abstração da linguagem, também encontramos uma relação paradoxal quando nos deparamos com um campo acadêmico novíssimo e, ao mesmo tempo, quase que completamente dependente de sua existência clássica; nesse último exemplo, surge então o paradoxo da delimitação do campo, pois a *ekphrasis* quando teoricamente formulada restringe-se a algo muito mais específico do que simplesmente *Bildgedicht*, por outro lado como restringi-la se a própria história tratou de universalizá-la? Essas questões não desaparecem por completo quando a estudamos na prática - já vimos isso em alguns casos -, mas podem ser mais ou menos esclarecidas quando consideramos que nas direções contemporâneas do estudo da *ekphrasis* o paradoxo não anula, mas vivifica. Por outro lado, erraríamos ao evitar supor uma ruptura com o passado; a *ekphrasis* acadêmica é um tipo novo, e, por assim dizer, independente em suas possibilidades – uma vez que é livre ante o passado, sem poder negá-lo plenamente. A desistoricização radical, se levada a sério

⁴³⁷ BECKER, G.K.J. *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*.

em todas as nuances descritas abaixo, poderia tornar o problema da *ekphrasis* vazio, justamente por torná-la passível de todo e qualquer tipo de representação analógica:

No século XX, principalmente, historiadores da arte passaram a usar o termo restrito à acepção de “descrição de obra de arte”. Esse uso praticamente apagou o significado técnico de *ekphrasis* como “exposição” ou “descrição” em geral. Hoje, em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar qualquer efeito visual. Da biologia à música, passando pela arqueologia, pela física, pela história literária, pela informática e por estudos culturais de gênero, o termo é usado fora dos seus usos retóricos antigos, significando “efeito sensorial”, “visualização”, “iconização”, “espetacularização”, “realidade virtual” e mais coisas. Interpretando seus usos na crítica de arte, Mitchell propôs que, na medida em que a história da arte é representação verbal da representação visual, a *ekphrasis* teria sido elevada a princípio disciplinar.⁴³⁸

Hansen se refere ao ensaio *Ekphrasis and the Other*, de W. J. T. Mitchell, publicado no ano de 1994 como um dos ensaios do livro *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Mitchell serve como paradigma para a compreensão de uma vertente da compreensão das relações entre imagem, texto e sociedade que talvez se autodenominaria pós-moderna. As bases do nosso trabalho, como fica claro até o momento, distanciam-se plenamente de tal tipo de abordagem de viés quase que essencialmente crítico-cultural e ideológico; Hansen, quando aponta, com certa precaução, a elevação da *ekphrasis* a “princípio disciplinar” o faz perante suas raízes históricas, filológicas, clássicas, tratadísticas. Uma “teoria da imagem”, tomada de forma abrangente, nada tem a ver com a *ekphrasis* como *topos* ou modelo comparativo; a primeira é uma tentativa – antropológica, sociológica, ou de historiografia das idéias – de justificar presença da imagem na sociedade contemporânea, quando não utilizá-la de forma política, a segunda é ferramenta técnica, é um instrumento de precisão elaborado pelo tempo teórico e pela prática artística sem o qual a relação imagem-texto sucumbiria a pretensões meramente críticas, e deixaria de lado seu valor intrinsecamente artístico.

Mitchell ao menos nos fornece um esclarecimento sobre a situação epistemológica da *ekphrasis* acadêmica e, com isso, situa gnosiologicamente os paradoxos que apontamos acima. Segundo ele, a teoria cultural moderna sucumbiu a

⁴³⁸ HANSEN, J.A. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. p. 87.

um modelo de representações visuais a tal ponto que a imagem se torna um paradigma e, ao mesmo tempo, uma anomalia, visto que ocupa um lugar anteriormente ocupado exclusivamente pela língua. Tal situação teria promovido um “*pictorial turn*”, uma virada imagética que, ao gosto da ininteligibilidade dos teóricos pós-modernos, também seria uma crise da imagem, uma vez que esse novo lugar da imagem perante a língua – ou no lugar da língua – criaria um objeto inabarcável pela teoria:

E se a imagem fosse o “signo selvagem” que escapa a todas as definições, sistemas e mídias? Isso certamente seria uma crise para a teoria, pelo menos para o tipo de teoria que tenta pacificar ou conter a imagem. E há muitas evidências de que esse foi o papel por ela desempenhado na filosofia durante longo tempo, quando a retórica do iconoclasmo reinava. Desde a tentativa de Platão de banir as imagens (através de uma imagem ampliada, na alegoria da caverna), houve um embate entre logos (razão) e imaginário. Os valores permeando esse embate foram decisivamente revertidos por Nietzsche em *O crepúsculo dos ídolos*, onde o caráter sensual, fantástico da imaginação é reafirmado, e a única “destruição de imagens” é a das tábuas da lei, enquanto os ídolos são meramente tocados com um martelo ou *tuning fork* (garfo de afinação).⁴³⁹

E continua, dizendo:

Esse é o método que adoto, uma não-iconoclasta “reverberação dos ídolos” (*sounding of the idols*) como o espírito de uma iconologia crítica, ou de uma teoria das imagens que não sonha em dominar a imagem. O famoso comentário de Gilles Deleuze – o de que a filosofia é sempre uma forma de iconologia – ou a reclamação de Wittgenstein – a de que “uma imagem nos aprisionou” (isso é, a nós, filósofos) – são sintomas desse longo embate entre teoria e imagem. E sempre que a base técnica da produção e da circulação de imagens se transforma (i.e., a invenção da fotografia, cinema, televisão, a imagem digital, prensa mecânica), uma nova crise da imagem é declarada, e, com ela, uma nova crise da teoria. A isso denomino versão perene ou recorrente da “virada imagética” (*pictorial turn*).⁴⁴⁰

Ambos os trechos destacam com precisão a confusão em que o tópico pode cair meramente por “necessidade de teoria”; cada termo criado ao acaso ou meramente citado para espanto teórico significa – quando significa algo – a ampliação do tópico para um ambiente teórico e técnico significativo apenas para o

⁴³⁹ MITCHELL, W.J.T. *Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchell*.

⁴⁴⁰ Ibid.

próprio autor, dessa teia de termos e referências tramada com a exatidão de quem domina a aparência de profundidade, surge um ambiente completamente contrário ao da exatidão histórica, filológica, teórica e crítica do qual o estudo da *ekphrasis* – e sua própria existência – dependem. A idéia abstrata de um “signo selvagem” se reúne à inexatidão histórica de que Platão baniu as imagens “através de uma imagem ampliada, na alegoria da caverna”, à irresponsabilidade ao dizer que filosofia “é sempre uma forma de iconologia”, às alucinações nietzscheanas, para finalmente sugerir a existência concreta de uma “crise”, da qual toda a ciência da iconologia, toda a crítica da imagem, toda a teoria sobre a relação entre imagem e texto e, finalmente, a *ekphrasis*, dependeria epistemologicamente como base. Evidentemente qualquer esforço cognitivo sério não poderia depender de premissas impalpáveis e niilistas para se estabelecer, mas, como dissemos, as ideias de Mitchell funcionam como exemplo de um terreno que contemporaneamente também lida com a *ekphrasis* e, mesmo quando confuso, recorre ao conceito e dialoga, até certo ponto, com suas noções fundamentais ⁴⁴¹.

Diante desse universo teórico, seria talvez natural pensar que o tratamento da *ekphrasis* por Mitchell – e por teóricos similares – seguiria os mesmos padrões de afronta a razão humana. Todavia, é nesse momento em que a *ekphrasis* se impõe e historiciza, pois o conceito traz consigo uma carga grande de significado inalienável, que serve para garantir, mesmo num terreno onde as definições são precárias, seu *status* teórico e suas condições de sobrevivência. Uma das observações interessantes que Mitchell faz em *Ekphrasis and the Other* é sobre a interpretação da *ekphrasis* como *stasis*, como “still moment”. Tal interpretação, derivada do estudo de Murray Krieger *The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry* – segundo Mitchell “without question been the single most influential statement on *ekphrasis* in American criticism” ⁴⁴² – trata as artes visuais como metáforas de padrões formais, visuais ou não, redefinindo então o conceito da *ekphrasis* e o tornando mais preciso ao advogar

⁴⁴¹ “Como conciliar a seriedade histórica da *ekphrasis* com um terreno crítico e acadêmico que permite afirmações do tipo: Quando me pedem uma resposta rápida para a pergunta ‘O que querem as imagens?’, sempre respondo que elas querem ser beijadas. Mas então surge a questão: o que é um beijo? E a resposta é que ele é um gesto de incorporação, de vontade de engolir o outro sem matá-lo – de ‘comê-lo vivo’, como se diz.” Ibid.

⁴⁴² MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Ekphrasis and the Other*.

“the use of ekphrasis as a model for the power of literary art to achieve formal, structural patterns and to represent vividly a wide range of perceptual experiences, most notably the experience of vision”⁴⁴³ Isso nos remete à ideia central do artigo, uma ideia de alteridade, dependência e, ao mesmo tempo, independência. Segundo ele o gênero da *ekphrasis* é definido por ser aquele em que o texto em si encontra seu “outro” semiótico; um objeto artístico que, de algum modo, rivaliza com ele. Nesse sentido a desistoricização que apontamos acima como uma falha no tratamento geral da *ekphrasis*, demonstra-se frutífera ao revelar que a independência do objeto a ser estudado, derivada de certa atemporalidade e, principalmente, idiossincrasia que o força a ser único, advém de uma instabilidade inerente ao conceito de *ekphrasis*. A alteridade da *ekphrasis* e sua tensão relacional entre texto e imagem traz em si algo não resolvido diante do qual o papel da teoria seria – como já expusemos acima – não tentar reduzir a *ekphrasis* a uma ferramenta plenamente estável, mas tratá-la como algo adaptável segundo seu objeto de estudo.

Radicalizada essa alteridade, teremos então aquilo de que Hansen trata brevemente: a elevação da *ekphrasis* a princípio disciplinar. Uma vez que colocamos seu centro na alteridade que a caracteriza, toda a história da arte se torna uma “representação verbal de uma representação visual”. Nisso existe também certa necessidade da ausência, uma ausência diferente daquela presente na *ekphrasis* nocional, mas que justifique a existência da alteridade, ou seja, da outra obra que completa e define essa ligação, e que, no caso de um poema por exemplo, tem a função de tornar algo sólido por meio das palavras. Essa solidificação impossível é esse signo de ausência que, bem percebido pelos gramáticos antigos, quis-se preenchido por recursos retóricos específicos. Talvez Mitchell queira dizer isso, a seu modo, quando escreve “*This "solidity" is exemplified in such features as descriptive vividness and particularity, attention to the "corporeality" of words, and the patterning of verbal artifacts. The ekphrastic image acts, in other words, like a sort of unapproachable and unrepresentable "black hole" in the verbal structure, entirely absent from it, but shaping and affecting it in fundamental ways.*”⁴⁴⁴ Inversamente, o

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Ibid.

mesmo ocorre quando uma pintura quer capturar ou emular a narratividade de uma forma textual. Existe claramente uma característica da transposição que gera a necessidade de superação, de preenchimento e, enfim, de relação plenamente materializada na história da *ekphrasis* – e de algum modo em toda a história da arte quando lida como esforço descritivo.

9.3.

Caminhos possíveis

Sem dúvida a questão contemporânea se situa num espaço de fuga da *ekphrasis* como assunto filológico, baseando-se, como diz Stephen Ceeke em *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*, não no que o termo *ekphrasis* significa, mas principalmente nas formas como ele foi utilizado e ainda o é ⁴⁴⁵. Já nos deparamos com material suficiente para compreender que essas formas se submetem a alguns padrões relacionais que – mesmo podendo ser colocados de outra forma – coincidem com os que Mitchell reconhece nos seguintes modos de atuação ante a *ekphrasis*: a indiferença, a esperança e o medo. A indiferença perante a *ekphrasis* consiste no ato teórico ou prático de sublinhar, de praticamente atestar a impossibilidade material e estética da *ekphrasis* – no fundo um problema análogo ao da teoria da tradução –, impondo como condições categóricas a irredutibilidade de um meio textual a um meio pictórico ou vice e versa; a esperança da *ekphrasis* ocorre quando a impossibilidade cede – por meio do esforço imaginativo ou metafórico – ao desejo estético de completude e definição, estabelecendo uma ligação, um ponto de encontro entre os dois pólos; finalmente, o medo da *ekphrasis* ocorre quando a resistência a esse efeito estético é maior do que a possibilidade de mediação da *ekphrasis* – algo cuja procedência deve ser diagnosticada no âmbito da crítica cultural, podendo ser moral, política, histórica, não se reduzindo ao âmbito estético.

⁴⁴⁵ CHEEKE, S. *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. p.24.

Neste capítulo nossa intenção foi a de tentar, ante a massa informe de dados sobre a *ekphrasis* produzida na segunda metade do século XX e o surgimento da mesma como centro de alguns debates acadêmicos importantes, delinear suas formas e concepções mais comuns e universalmente válidas. Não existe algo que possamos caracterizar como a *ekphrasis* característica do século XX – e por isso este capítulo não foi uma antologia ou uma seleção de poemas –, menos ainda existe a possibilidade de obter, a partir da análise de obras literárias, um consenso sobre a prática da *ekphrasis* contemporânea. Breughel será diferente em cada um dos poetas que o transporte para a arte da poesia, será um em Auden, um em Williams e um em R.S. Thomas; a independência do autor diante da obra, da *ekphrasis* que a transpõe, e do “estilo da época” – este praticamente inexistente ou impalpável –, é a razão primeira e última da independência com que ela aparece no plano teórico e da impossibilidade de analisá-la como uma unidade quando no deparamos com sua prática no século XX. Em *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*, Michael Davidson encontramos, talvez, o melhor exemplo dessa impossibilidade de demarcação mais vasta, e ao mesmo tempo da independência da *ekphrasis* como análise teórica – dentro, obviamente, das limitações que já frisamos de senso histórico. Historicamente, a *ekphrasis* o prende à tradição – como em Krieger –, ela o obriga, desde início, a considerar a noção clássica da *enargeia* retórica e a idéia renascentista de “artes gêmeas”, filtrada por Lessing; em consequência disso, é sua própria continuidade no tempo que o faz tecer uma teoria geral sobre a prática da *ekphrasis* contemporânea – e talvez até agora a única possibilidade teórica de unificá-la de uma forma coerente.

Para ele, as considerações de Lessing categorizam dramaticamente a espacialidade e a temporalidade de pintura e poesia; a partir disso, consciente ou, inconscientemente, o New Criticism caracterizou o modernismo literário como um esforço para borrar essas categorias, apresentando perspectivas simultâneas, destruindo o senso cronológico e a visão naturalista da realidade⁴⁴⁶ – os exemplos mais famosos na poesia talvez sejam *The Wasteland* e *Os Cantos*, e na prosa Proust e *Ulysses*. Só a partir dessa compreensão crucial para as relações entre poesia e pintura

⁴⁴⁶DAVIDSON, M. *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*. p. 70.

seria possível tentar uma unidade da prática da *ekphrasis* no século XX, a transposição dessa visão do modernismo para o *ut pictura poesis* foi realizada por Murray Krieger e é resumida no seguinte trecho:

*Krieger studies the ways in which poems, particularly poetic meditations on three-dimensional objects, signal their own "formal and linguistic self-sufficiency". By incorporating metaphors drawn from the visual arts, the poet is able to signal his awareness of the poem's status as object to transform the linear movement of his language into the spatial timelessness of Eliot's Chinese jar from "Burnt Norton" or Keats's Grecian Urn.*⁴⁴⁷

A partir disso surge a noção de metaforização espacial por intermédio do espaço textual; uma captura que interage em dois sentidos: enquanto o a obra espacial congela a obra temporal, a obra temporal libera a outra de suas limitações espaciais⁴⁴⁸. A *ekphrasis*, na visão de Krieger, seria a tentativa retórica de, tendo em vista um objeto plástico, simbolizá-lo discursivamente - levando em conta suas características materiais - dentro do espectro da inação - e isso o distanciaria da narrativa. A partir do momento em que o poeta toma consciência dos dilemas que envolvem espaço e tempo na relação entre poesia e pintura, a captura da imobilidade se torna então uma propriedade central da *ekphrasis* – adicionando-se a ela, as conseqüências da consciência semiótica também presente nas discussões contemporâneas. De acordo com Davidson, uma *ekphrasis* caracterizável como pós-moderna deveria, portanto, revelar uma reação a essa “tendência espacial” e uma tentativa de superação da “temporalidade existencial”; seria uma tentativa de transcender a dualidade inerente à crítica de Lessing a partir de uma ruptura com conceitos “totalizantes”. “*Accompanying this necessary rupture of the referential totality is a transition from Modernist conceptions of history as atemporal, cyclic and tradition-bound to a concept of history as reflective and personal.*”⁴⁴⁹, diz ele, baseando-se em poetas, principalmente americanos como Charles Olson, Robert Creeley, John Ashbery, Robert Duncan e Frank O'Hara, e resume a prática dessa nova visão – que de algum modo é uma fusão – sobre a relação tempo/espaço, na seguinte pergunta:

⁴⁴⁷ Ibid.

⁴⁴⁸ KRIEGER, M. *Ekphrasis and The Illusion of the Natural Sign*. p. 235.

⁴⁴⁹ DAVIDSON, M. *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*. p. 71.

*I believe that in order for hermeneuticists to view the epochal undermining of Modernism by Postmodernism, they have had to diminish historicity to a subjectivist, existential character. What would such a criticism do, then, with poems which exist at the borders of spatial form, those "painter poems" which most rely on formal self-reflection and for which recuperation and repetition seem to be their dominant activity?*⁴⁵⁰

E responde:

*The contemporary painterly poem shares many of the characteristics of its predecessors of the seventeenth or eighteenth-centuries, but with a stronger emphasis on its ability to embody the painting's formal strategies and with less emphasis on its mimetical potential. (...) A poem "about a painting" is not the same as what I am calling a "painterly poem" which activates strategies of composition equivalent to but not dependent on the painting. Instead of pausing at a reflective distance from the work of art, the poet reads the painting as a text, rather than a static object, or else reads the larger painterly aesthetic generated by the painting.*⁴⁵¹

A partir disso, já poderíamos estabelecer dois grandes grupos dentro da prática da *ekphraiss* poética contemporânea, um moderno e um pós-moderno; também é possível reconhecê-los a partir da adaptação que, para sua compreensão, se deve fazer das teorias da *ekphrasis*. Isso não resolve efetivamente o problema fundamental que colocamos a pouco e que impede a definição, por assim dizer “formal”, de uma *ekphrasis* contemporânea ou de seus modos, mas ao menos a separa em duas grandes tendências, em duas atmosferas distintas de reação ante um problema central, a saber, tempo e espaço.

Dada a multiplicidade de direções em que segue o estudo da *ekphrasis* contemporânea, a título de condensação do problema – e de acordo com as diretrizes gerais que apontamos neste capítulo – podemos dividir suas tendências em cinco categorias que englobam as discussões que se formaram a partir da segunda metade do século XX: visões teóricas, compêndios, análises regionais e epocais, historiografias, variantes. Como visões teóricas, consideramos trabalhos tão diversos como *Categorias epidíticas da ekphrasis* de João Adolfo Hansen, *The Rhetoric of Ekphrasis* de Frank J. D’Angelo, *Ekphrasis and the Other* de W.J.T. Mitchell, e *Ekphrasis and Representation* James A. W. Heffernan. Cada um ao seu modo, demonstra a recente preocupação com a teorização da *ekphrasis* segundo a teoria

⁴⁵⁰ Ibid., p. 71.

⁴⁵¹ Ibid., p. 71-72.

literária e suas vertentes específicas, distanciando-se portanto de uma teorização puramente histórica, mesmo que a maioria não descarte sua importância. Os compêndios, como já sumblinhamos acima trazem uma catalogação cuja maior função, além da referência bibliográfica, é atestar a partir de exemplos práticos a vigência da comparação entre poesia e pintura, e o campo em aberto que ainda resta a ser estudado, como é o caso da realização de compêndios por época literária. São exemplos desse tipo de preocupação as obras já citadas de Robert D. Denham e Gisbert Kranz. Do mesmo modo que a tendência das bibliografias da *ekphrasis* parece delimitar-se a uma época ou região, acreditamos que isso também se transfere para certas abordagens históricas não clássicas⁴⁵². É o caso de *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, de Frederick Alfred De Armas, de *The Viewer as a Poet: The Renaissance Response to Art*, de Norman. E. Land de *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*, de Michael Davidson, ou dos estudos da *ekphrasis* em outras culturas que não a ocidental, como mencionamos na introdução. No lado oposto desse foco estrito em um determinado momento temporal, existe também a tendência – na maioria das vezes ensaística, e não puramente teleológica – da construção de uma historiografia da *ekphrasis*. Talvez o nosso trabalho – mesmo que acrescentemos o *ut pictura poesis* a nossas preocupações – se vincule a essa linha, que inclui obras como *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* de James Heffernan e *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis* de Stephen Cheeke, sendo tais obras como que percursos históricos longos direcionados e delimitados por algumas diretrizes teóricas e críticas específicas; ou seja, pode-se falar contemporaneamente de uma vertente historiográfica preocupada com grandes períodos temporais, mas restrita a certas investigações e preocupações específicas da teoria literária atual. Em variantes, incluímos as expansões do conceito de *ekphrasis*, encontradas, por exemplo em Siglind Bruhn, quando aborda o conceito de *ekphrasis* musical, em J.D. Bolter, no ensaio *Ekphrasis, Virtual Reality, and the Future of Writing*, que considera a relação das *ekphrasis* com novas mídias, ou no conceito de *ekphrasis cinematográfica*, trabalhado por Harlan Wilson no ensaio *Wells's Cinematic Ekphrasis*.

⁴⁵²O que não impede a junção da teoria literária atual com os estudos clássicos, como vemos em A.S. Becker, em seu estudo sobre Homero, e em Elizabeth Norton, em seu estudo sobre Ovídio.

10.

Conclusão: itinerário e topologia

Outside literature, the main motive for writing is to describe this world.

Northrop Frye

Evidentemente a relação entre texto e imagem é um lugar privilegiado dos estudos contemporâneos de literatura comparada ⁴⁵³ e acreditamos que, após percorrer os caminhos históricos da *ekphrasis* e do *ut pictura poesis*, podemos afirmar que ambos também são lugares privilegiados, mas neste caso não se limitando à compreensão da relação entre texto e imagem, mas à própria natureza do processo comparativo; podemos ir mais além e sugerir que mais que pontos de observação teóricos ou práticos, ambos os conceitos são indispensáveis no que concerne a uma abordagem especificamente literária. Tanto a *ekphrasis* como o *ut pictura poesis*, possuem o poder magnético de levar a literatura de volta à própria literatura a partir de suas múltiplas interações com o pictórico; esse poder, que julgamos ter exemplificado sob diversas formas, talvez seja uma das razões da permanência e vitalidade de uma relação que, ao contrário de muitas outras relações comparativas, parece ser inesgotável.

O percurso histórico desses dois pontos centrais que investigamos, nos revela, antes de mais nada, a predominância da pintura, e de formas pictóricas análogas, sobre outras possibilidades de expressão visual. A pintura faz-se automaticamente implícita, por exemplo, numa *ekphrasis* nocional antiga; quando se trata daquilo que Homero descreveu como escudo, trata-se ao mesmo tempo daquilo que em sua época, e inclusive tão anteriormente a ponto de não termos vestígios, era principalmente

⁴⁵³ “Entre as múltiplas abordagens da literatura comparada destaca-se hoje com força surpreendente o estudo da relação entre texto e imagem, ou seja, entre a representação visual e literária. O confronto entre imagem e texto oferece atualmente uma abordagem fértil para a compreensão da literatura numa sociedade cada vez mais dominada pela dinâmica da "cultura da imagem" e, simultaneamente, oferece uma compreensão do funcionamento das imagens enquanto mediações significativas de realidade.” SCHØLLHAMMER, K.E. *A literatura e a cultura visual*. p. 87.

representação pintada. O mesmo ocorre no caso das *ekphraseis* de esculturas, a pintura está implícita em todo o arcabouço da técnica descritiva, e também está explícita na reconstrução imaginária do leitor. Homero não foi tratado como o escultor do escudo de Aquiles, mas como o sumo poeta-pintor, não por acaso apropriado por W. H. Auden cuja recepção descrita em *The Shield of Achilles* adiciona ainda mais uma camada à *ekphrasis* original; do mesmo modo, as *ekphraseis* de estátuas cujo material não permitiria uma descrição viva o suficiente se fosse compreendido em sua descrição puramente formal, ganha cores vivas, formas impossíveis, movimentos e disposições espaciais que originalmente provém da pintura; foram pinturas possíveis que se miniaturizaram nos livros de emblemas; eis, portanto a exatidão predominância de uma forma expressiva que, a partir da *ekphrasis*, une-se à poesia para gerar um espaço artístico entre o visível e o enunciável, muitas vezes indefinível, impalpável, mas, indiscutivelmente necessário⁴⁵⁴. No entanto não é a própria *ekphrasis* que comprova historicamente essa necessidade, mas o *ut pictura poesis*; ou seja, não é a – muitas vezes retórica – ligação textual entre o plano discursivo e o plano pictórico que desvenda essa relação, e sim a notável permanência dessa relação como comparação através dos séculos.

Se atentarmos para a multiplicidade de possibilidades geradas por essa relação, simples à primeira vista, veremos que muito mais do que a tendência à redução histórica, arqueológica ou filológica, o que ela nos propõe é uma nova sensibilidade, uma sensibilidade eminentemente literária, ante a inevitável ânsia de reconstrução de realidades materialmente ausentes; são propostas simbólicas, imaginativas, teóricas, ou, até mesmo, recriações possíveis somente porque possuímos algum rastro – por mínimo que seja, e muitas vezes o é – de uma relação comparativa fundamental; de modo nenhum podemos negar à literatura, em nosso

⁴⁵⁴ “Para entender com mais precisão o regime de representação como essa relação entre o visível e o enunciável, ou seja, entre aquilo que pode ser dito e o que pode ser visto numa determinada época histórica, seria preciso distinguir o oticamente visível, a visibilidade, da condição visual da imagem tornar-se imagem - a visualidade. Assim podemos esclarecer que não é o sentido ótico que se transforma, mas a possibilidade de traduzir os impulsos óticos em imagens. Nesse sentido, compreendemos que o texto literário às vezes pode elucidar essa relação com mais sensibilidade do que a própria imagem, pois revela em primeiro lugar a condição da imagem mental na visualidade de uma determinada realidade representada.” Ibid., p. 89.

caso específico à poesia, esse privilégio que ela nos fornece, e que talvez não forneça, ou o faça em muito menor grau, a outras expressões artísticas.

Tais possibilidades relacionais surgem a partir de uma peculiaridade da *ekphrasis* que a análise de seus exemplos práticos nos revelam: além da fricção representacional, já bastante estudada e relativa à dimensão material, existe uma fricção lingüística, que se baseia na tensão entre a linguagem metafórica e a linguagem objetiva. Podemos dizer que essa nova camada friccional, nada mais é do que um desdobramento de uma necessidade pictórica da *ekphrasis*; a fricção representacional se relaciona com os paradoxos que a materialidade que a *ekphrasis* pretece emular visualmente impõem à linguagem, enquanto a fricção lingüística se relaciona com os paradoxos impostos pela língua à própria possibilidade descritiva. Quando Northrop Frye diz “*outside literature, the main motive for writing is to describe this world*”⁴⁵⁵, ele está demarcando, por oposição, o contraste entre a linguagem analógica, ou poética, e a linguagem puramente descritiva, ou objetiva. “*In descriptive writing you have to be careful of associative language. You'll find that analogy, or likeness to something else, is very tricky to handle in description, because the differences are as important as the resemblances.*”⁴⁵⁶, Frye continua, assinalando justamente esse espaço de fricção linguística de que falamos, um espaço no qual as diferenças importam tanto quanto as semelhanças – e isso pode ser facilmente transposto também para a *ekphrasis* representacional. A *ekphrasis* estabelece, portanto, num lugar descritivo intermediário entre a literatura e a descrição do mundo⁴⁵⁷; isso pode ser transposto para o *ut pictura poesis*, se o considerarmos como atuante num lugar mimético entre a literatura e o pictórico.

Outra conclusão a que chegamos, após nossa análise, diz respeito à natureza da relação entre poesia e pintura. Atentemos, primeiro para a ordem da relação

⁴⁵⁵ FRYE, N. *The Educated Imagination*. p. 31.

⁴⁵⁶ *Ibid*,

⁴⁵⁷ Dentro da teoria dos três níveis de discurso de Frye, a *ekphrasis*, mesmo não pertencendo ao segundo modo, funcionaria como um modo imaginativo dependente de uma estruturação prévia. A *ekphrasis* atua num plano objetivo de “aceitação de dados” prévio sobre qual o construto imaginativo posteriormente trabalha, enquanto a literatura, no geral, inicia sua atuação num plano subjetivo de coleta de dados do universo de experiências e opera sua transformação de acordo com um plano de experiência estética. A *ekphrasis*, quando tomada em sua intenção formal, seria anti-metafórica e, nesse sentido, contrária por exemplo à linguagem associativa que muitas vezes demarca a existência do elemento literário, mas, paradoxalmente o demarca sendo extremamente literária.

histórica que assinalamos, que traz a poesia em primeiro lugar – ordenação ausente na afirmação de Horácio. A poesia precede a pintura – e os outros tipos de relações visuais – tanto quando estudamos a comparação a partir da *ekphrasis*, quanto quando estudamos a partir da história do *ut pictura poesis*. Não estamos tratando, deixemos claro, de uma predominância ontológica – isso será percebido no caso da relação –, mas de uma característica puramente histórica que atesta sobrevivências materiais a partir da expressão literária; em outros termos, a materialidade inexistente sem sua descrição literária como possibilidade de reconstrução imaginativa. Mesmo no caso de uma *ekphrasis* plenamente referente – museológica, por assim dizer –, o caminho percorrido é o do texto para o objeto, simplesmente pelo fato de que quem contém a descrição é o próprio texto⁴⁵⁸. A *ekphrasis* só passa a existir a partir do momento em que essa relação é estabelecida; sendo a sua possibilidade de existência, mesmo na ausência de um objeto concreto referenciado, a prova da prioridade poética na relação.

Aprofundando-nos no critério estrutural da relação entre poesia e pintura, surpreendemo-nos com pelo menos três afirmações generalizantes no que concerne às propriedades descritivas e comparativas. A primeira parte de Frye e do motivo fundamental que ele assinala à escrita, o descritivo. Inicialmente, parece que a literatura, mais especificamente a poesia com suas propriedades metafóricas, está entrando em território alheio, e isso não é de todo mentira, uma vez que a descrição poética, por mais relacionada ao seu objeto que esteja, sempre será imaginativa, sempre dependerá dos recursos retóricos da *ekphrasis* para obter o efeito estético-pictórico desejado. Esse caráter ilusório e retórico não é propriamente uma admissão de impossibilidade, mas, pelo contrário, é o que situa a *ekphrasis* nos lugares intermediários de que tratamos acima. Portanto essa mediação entre o puramente literário e o “motivo principal da linguagem”, ou seja a descrição do mundo, é uma das características essenciais da estrutura da *ekphrasis*. A segunda afirmação geral que pode nos trazer alguma luz sobre a estrutura descritiva vem de W.J.T Mitchell quando afirma, como já dissemos, que a história da arte é, de certo modo, *ekphrasis*.

⁴⁵⁸ Sendo que mesmo diante da suposição de uma pré-existência pictórica, deveríamos nos perguntar sobre uma pré-existência poética, e assim em diante; esse método interpretativo levaria a um *mise en abyme* insuperável.

Novamente é atestada a dependência que o pictórico deve à palavra, porém agora de um modo diferente e bem mais abrangente. Vincular a história da arte à *ekphrasis*, por mais estranho e generalizante que seja, não deixa de ser uma intuição positiva no momento em que entrevemos que, nesse caso a leitura visual passa por uma camada textual que para ser bem sucedida, em sua interação receptiva, é convidada a lidar com o problema da *ekphrasis* de forma análoga ao texto poético. A terceira afirmação surge da reinterpretação das considerações de Irving Babbitt à luz de nossa época. Nesse sentido, *o ut pictura poesis*, como já apontamos, seria uma chave para a leitura e interpretação dos limites ou da deslimitação da arte contemporânea, justamente por ser a comparação mais antiga e recorrente. Ele é o centro magnético de todas as comparações artísticas, atrai as outras comparações para si e as reforça com seu próprio conteúdo histórico e estético. Sua função, no caso, tornar-se-ia plenamente teórica – dada a indefinição artística de nossa época – e remeteria mais a uma cronologia comparativa do que a uma proposta estética prática.

Esclarecidos esses pontos, falta ainda esclarecer a razão da perenidade de uma comparação tão específica. A pergunta que se coloca é: por que a comparação entre poesia e pintura se sobrepõe às outras, temporalmente e qualitativamente? Como já dissemos, esta resposta dependeria de uma investigação filosófica baseada nas evidências comparativas históricas, no entanto, podemos apontar aqui algumas diretrizes a partir das quais a relação entre poesia e pintura pode categorizada em sua base. A hipótese ontológica seria a mais radical, sendo uma relação entre as duas artes em si mesmas, algo que trazem consigo em essência, e por isso mesmo seria uma hipótese relacional superior às outras. Abaixo dessa, podemos supor uma hipótese sinestésico-histórica, partindo da combinação dos sentidos afetados pelas duas artes e de sua importância; seria o caso de atestar a importância da linguagem, ou da expressão verbal, e da visualidade, ou expressão pictórica, como formas de percepção qualitativamente superiores – assim como o faz Aristóteles no caso da visão. Isso se juntando à facilidade da reprodução textual através dos séculos garantiria portanto a continuidade da comparação. Podendo unir-se a esta última, supomos também uma razão estética para a continuidade; ela se daria, portanto, pela facilidade de intercambio e transposição entre as duas artes, por um espaço

intemerdiário em que ambas se entrecruzam sem que uma impossibilite as características expressivas da outra. Tal hipótese é reforçada pela anterioridade textual, cuja autonomia retórica tem o poder de modular as relações possíveis e de, por assim dizer, “enganar” a partir da sugestão de relações impossíveis. Há, por último, a hipótese mimética, intuída e teorizada por Platão, que, transportada historicamente para o problema do *ut pictura poesis*, poderia sugerir que a ligação entre poesia e pintura é de natureza imitativa, ou seja, ambas as artes coincidem, antes de mais nada, no seu processo de imitação, e isso define plenamente a substância do que é representado. Seja qual for a alternativa escolhida sobre a natureza da relação – considerando inúmeras outras possíveis que não citamos ou desconhecemos – a análise histórica demonstra suficientemente ao menos duas coisas: que existe um motivo fundamental para a continuidade do *ut pictura poesis* e que suas variações nos levam a considerar sua mutabilidade relacional como um fator essencial de inesgotabilidade das possibilidades – como fica claro a partir dos exemplos que demos no capítulo anterior.

Também gostaríamos de apontar uma saída teórica geral para a análise textual da *ekphrasis*. Durante a nossa investigação a solução que nos pareceu mais engenhosa foi a de A.S. Becker, ao definir quatro níveis para a *ekphrasis*, pois além de sua originalidade conceitual, tem a vantagem de englobar outras soluções menos completas, porque parte inicialmente de uma experiência de recepção aliada às fricções de que falamos, sem desconsiderar a dimensão crítico-histórica:

*This complex mixture of interpretation, mediation, and representation makes the ekphrasis, both in poetic practice and rhetorical theory, a lesson in two movements in a text: the audience's acceptance of illusion is accompanied by an awareness of the source and the working and the context and the production of that illusion. Ekphrasis encourages us to think of representation as a function of these two apparently incompatible process. The consonance of much earlier poetic practices with the views of ekphrasis found in the rhetorical handbooks suggests that such a double movement of illusion and disillusion is widespread and can be useful in reading texts from disparate ages and genres. When read in this way, ekphrasis invites us to consider responses to visual representation, then also, by analogy, to consider our response to literary representation.*⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ BECKER, A.S. *Reading Poetry through a Distant Lens: Ekphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic "Shield of Herakles"*. p. 21.

A *ekphrasis*, segundo Becker, extrai sua força expressiva da resposta de uma audiência ao texto, e não apenas ao próprio texto - isso fica claro historicamente quando vão sendo criadas camadas cada vez mais complexas de respostas, da primeira, demiúrgica, à de nossos tempos, museológica. A reiteração do processo descritivo - material, sinestésico, pictórico, espacial etc. - a partir da linguagem, é, na verdade, uma tomada de consciência de um processo humano de visualização e, num nível mais profundo e analítico, da transformação dessa visualização em linguagem. Decorrente disso é a relação entre ilusão e auto-consciência que a *ekphrasis* demanda para atingir seu efeito, pois “*we are encouraged, on the one hand, to accept the illusion the ekphrasis proposes, to try on the world of the text and to enter its ways of making sense*”, mas por outro lado, “*we are also encouraged to remain self-conscious about our response to representations, to bring the text into our own world and our own ways of making sense*”⁴⁶⁰, diz Becker⁴⁶¹.

Essa espécie de fenomenologia da *ekphrasis*, que resumimos aqui a seus pontos básicos, nos ajuda a compreender – pois, na verdade, formam a base de uma experiência estética descritiva – a tipologia dos quatro níveis da *ekphrasis*, que são: *res ipsae*, *opus ipsum*, *artifex/ars* e *animadversor*. Todos eles devem ser considerados em suas possibilidades combinatórias, e, obviamente, receptivas:

*The poetics of description, in practice, is not of subtle changes of emphasis, not exclusivity of focus. The levels of attention in ekphrasis, as outlined here, are a way of organizing the at times elusive movement of the language of description. The combination and adaptation of these types of description in the poem creates an ekphrasis that not merely act as a copy of a preexisting, extralinguistic reality. The description, rather, reflects, recapitulates, and perhaps, creates a relationship between that reality and the various transformations it undergoes before and when the audience perceives it.*⁴⁶²

Iniciemos então pela tipologia *res ipsae*. Trata-se do foco diretamente localizado no referente, lidando com aquilo que é representado na imagem; normalmente a *res ipsae*, devido a uma exigência descritiva, transforma-se em narrativa, ou seja, num

⁴⁶⁰ Ibid., p. 22.

⁴⁶¹ Um desenvolvimento hermenêutico dessa categorização pode ser encontrado no ensaio *Appropriation* de Paul Ricoeur.

⁴⁶² BECKER, A.S. *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. p.44.

encadeamento de ações consecutivas cuja função última não reside no desfecho da narrativa, mas na completude descritiva. A prática da *res ipsae*, exige então, por parte do autor que dirige a descrição do objeto, uma nomeação, interpretação ou dramatização. Becker nos diz que a diferença retórica entre nomear, interpretar e dramatizar reside na distância imaginativa da imagem mental ou da ação descrita. Nomear consiste em uma estratégia descritiva que se prende àquilo que se encontra na superfície do objeto, é um modo de descrição do materialmente existente; na interpretação, já se faz inferências sobre o referente que não necessariamente estão contidas materialmente no objeto descrito, a recepção por parte da audiência se torna crítica, dependendo diretamente da avaliação do autor perante aquilo que descreve; dramatizar consiste em ir além da pura interpretação, na direção de uma completa ilusão representativa, em alguns casos materialmente impossível e, completamente dependente, da imaginação da audiência. No pólo oposto da descrição, ao contrário do que pode parecer, não está a simples nomeação, mas aquilo que Becker denomina *opus ipsum*, ou seja a descrição que se ocupa do foco completo no meio físico. Paul Friedländer utiliza o termo “verdadeira descrição” (*echte Beschreibung*) para designar a *opus ipsum*, pois sua existência é puramente espacial e visual, resumindo-se ao meio representativo, e não ao que é efetivamente representado.

A tipologia *Artifex/Ars* diz respeito ao foco descritivo voltado para o criador, para a criação ou para ambos. Nas palavras de Becker, esse nível da *ekphrasis* “representa a relação entre o artista, a obra de arte, e o referente”; podendo essa mesma relação ser composta de três formas: a partir da menção ao artesão, à manufatura e seu matéria, ou ao processo de manufatura. O contrário do foco *Artifex/Ars* é aquele que se baseia não na gênese, mas na reação a um objeto previamente gerado, normalmente uma obra consumada visualizada em sua completude estética, ou seja, o observador visualiza uma obra de arte à sua frente. É o caso do nível *animadversor*, no qual a reação do personagem espectador do objeto determina a reação do leitor a partir de uma intermediação, que se baseia numa resposta sensível à materialidade ou a narrativa observada.

A proposta final que surge, portanto, como resultado da nossa investigação, é a de uma justa integração entre o itinerário comparativo e sua tipologia teórica.

Conseqüência necessária de uma visão panorâmica da história das relações entre poesia e pintura, é aceitação de que sua própria possibilidade subentende essa integração. Ao terminar o percurso com a condensação das possibilidades estruturais e teóricas que essa relação específica envolve, estamos, na verdade nos remetendo a algo que já está implícito no início histórico tanto da *ekphrasis* como do *ut pictura poesis*. Essa categorização final desvenda, portanto, diversos pontos da lógica interna de uma relação que somente pode ser categorizada após sua contextualização temporal – isso explica o fato de as principais obras sobre o *ut pictura poesis*, bem como os sobre a *ekphrasis*, serem percursos, mesmo quando incompletos –, e também revela, ao menos, dois pontos importantes desse terreno de estudos ainda em aberto: o estudo crítico da *ekphrasis* segundo suas categorias historicamente estabelecidas e o estudo filosófico, possivelmente fenomenológico, da relação revelada pela dimensão histórica do *ut pictura poesis*. Ambos envolveriam a mesma visão panorâmica que procuramos expor aqui e, ao nosso entender, revelariam outras faces do problema que não nos propusemos a estudar diretamente, mas que, podem ser parcialmente esclarecidas a partir de nossas investigações e da auto-complementaridade cronológica entre *ekphrasis* e *ut pictura poesis* que buscamos revelar.

Referências bibliográficas

- ABRAMS, M. H. **The Mirror and the Lamp**: romantic theory and the critical tradition. Oxford: Oxford University Press, 1971. 416 p. (Galaxy Books, 360)
- ADAMS, A. (Ed.). **Emblems and art history**: nine essays. Glasgow: University of Glasgow, 1996. 207 p. (Glasgow emblem studies, 1)
- ALBERTI, L. B. **On painting**. New Haven: Yale University Press, 1966. 141 p.
- ALCIATI, A. **A book of emblems**: the emblematum liber in Latin and English. Tradução por John F. Moffitt. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2004. 262 p.
- _____. **Emblemas**. Madrid: Akal, 1985. 278 p. (Arte y estetica, 2)
- D'ALLEVA, A. **Methods and theories of art history**. London: Lawrence King, 2005. 241 p.
- Disponível em: < <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/bib-desc.php?id=FANa>>.
- ALPERS, S. **The art of describing**: Dutch art in the seventeenth century. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 273 p.
- D'ANGELO, Frank J. The rhetoric of ekphrasis. **JAC: A Journal of Rethoric, Culture and Politics**, Pocatello, ID, v. 18, n. 3, p. 439-447, 1998.
- APOLLINAIRE, G. **Pintores cubistas**: meditações estéticas. Porto Alegre: L&PM, 1997. 82 p. (L&PM pocket, 15).
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Bauru, SP: EDIPRO, 2006. 363 p.
- _____. **Retórica**. Lisboa: Casa da Moeda, 2003.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- ARMAS, F. A. de (Ed.). **Ekphrasis in the Age of Cervantes**. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2005. 241 p.
- _____. **Writing for the eyes in the Spanish Golden Age**. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2004. 310 p.
- AUSTIN, L. J. Mallarmé on Music and Letters. **Bulletin of the John Rylands Library**, Manchester, v. 42, p. 19-39, 1959.
- BATH, Michael. **Speaking pictures**: English emblem books and Renaissance culture. New York: Longman, 1994. 311 p. (Longman medieval and Renaissance library)
- BABBITT, I. **The new Laokoon**: an essay on the confusion of arts. Boston: Houghton Mifflin, [1910]. 258 p.

- BARKAN, L. **Mute poetry, speaking pictures**. Princeton: Princeton University Press, 2013. 192 p. (Essays in the arts)
- BATTISTINI, M. **Symbols and allegories in art**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005. 383 p. (Guide to imagery)
- BECKER, Andrew Sprague. Reading poetry through a distant lens: Ecphrasis, ancient Greek rhetoricians, and the pseudo-Hesiodic "Shield of Herakles". *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 113, n. 1, p. 5-24, Spring 1992.
- _____. **The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis**. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers, 1995. 191 p. (Greek studies: interdisciplinary approaches)
- BECKER, Jochen. *Das Bildgedicht: theorie, lexikon, bibliographie* by Gisbert Kranz.
- Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Utrecht, v. 15, n. 3/4, p. 225-230, 1985.
- BERGMANN, E. **Art inscribed: essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age poetry**. Cambridge: Distributed for the Dept. of Romance Languages and Literatures of Harvard University by Harvard University Press, 1979. 351 p. (Harvard studies in Romance languages, 35)
- BONNEFOY, Y. **The lure and the truth of painting: selected essays on art**. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 228 p.
- BOWEN, Barbara C. Geofroy Tory's "Champ Fleury" and its major sources. **Studies in Philology**, Chapel Hill, NC, v. 76, n. 1, p. 13-27, Winter 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4173992>>.
- BRAIDA, A. (Ed.); PIERI, G. (Ed.). **Image and Word: Reflections of Art and Literature from the Middle Ages to the Present**. Oxford: Legenda, 2003. 248 p.
- BRAIDER, C. The paradoxical sisterhood: 'ut pictura poesis'. In: NORTON, G. P. (Ed.). **Literary criticism**. v. 3: The Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 168-175.
- BRUHN, S. *Some thoughts towards a theory of musical ekphrasis*.
- BRUYNE, E. de. **Études d'esthétique médiévale**. Paris: Albin Michel, 1998. (Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 29)
- BURKE, E. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful: and other pre-revolutionary writings**. London: Penguin Books, 1998. 472 p. (Penguin classics)
- BURWICK, Frederick Burwick. Poetics Today. **Lessing's Laokoon: Context and Reception**, Durham, NC, v. 20, n. 2, p. 219-272, Summer 1999.

- BURY, Emmanuel. Conclusions: ut pictura poesis, un paragone révélateur de l'imaginaire. **Dix-Septième Siècle**, Liège, n.245 (Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVIIe siècle. Journée d'étude 2008 de la Société d'étude du XVIIe siècle), p.699-701, 2009/4.
- CAHN, S. M. (Ed.); MESKIN, A. **Aesthetics: a comprehensive anthology**. Malden, MA: Blackwell Pub., 2008. 684 p. (Blackwell philosophy anthologies, 29)
- CALLAHAN Virginia W. Two new studies of the emblem. **Shakespeare Quarterly**, Baltimore, v. 32, n. 1, Spring 1981.
- CAMERON, Alan. On the date of John of Gaza. **The Classical Quarterly: New Series**, Cambridge, v. 43, n. 1, p. 348-351, 1993.
- CAMPO, R. E. **Ronsard's contentious sisters: the paragone between poetry and painting in the works of Pierre De Ronsard**. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages, 1998. 277 p. (North Carolina studies in the Romance languages and literatures, 257)
- CARVALHO, R. N. B. de. **Metamorfoses em tradução**. São Paulo, 2010. 158 p. Trabalho de conclusão de pós-doutoramento - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, Universidade de São Paulo.
- CASSIRER, E. **The philosophy of symbolic forms**. New Haven: Yale University Press, 1996. 4 v.
- _____. **Language and myth**. New York: Harper & Brothers [1946]. 103 p.
- CHAGUINIAN, Cristophe. Ut pictura poesis: le cas de La Chanson de Roland. **Neophilologus: An International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literature**, New York, v. 95, n. 1, p.27-49, Jan. 2011.
- CHAMPION, M. W. **Explaining the Cosmos: creation and cultural interaction in Late-Antique Gaza**. New York: Oxford University Press, 2014. 256 p. (Oxford Studies in Late Antiquity)
- CLEMENTS, Robert J. The cult of the pet in Renaissance Emblem Literature. **PMLA**, New York, v. 59, n. 3, p. 672-685, Sep. 1944. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/459378>>.
- _____. Iconography on the nature and inspiration of poetry in Renaissance Emblem Literature. **PMLA**, New York, v. 70, n. 4, p. 781-804, Sep. 1975. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/460114>>.
- _____. **Picta poesis: literary and humanistic theory in Renaissance emblem books**. 268 p. Disponível em: <<http://www.uestia.com/PM.qst?a=o&d=8821815>>.
- COLLIER, P. C. (Ed.); LETHBRIDGE, R. (Ed.). **Artistic relations: literature and the visual arts in nineteenth-century France**. New Haven: Yale University Press, 1994. 352 p.

- COLLINGWOOD, R. G. **Principles of art**. New York: Oxford University Press, 1958. 347 p. (A Galaxy book, GB11)
- COLLONA, F. **Hypnerotomachia Poliphili: the strife of love in a dream**. New York: Garland Pub., 1976. 100 p. (The Renaissance and the gods)
- CORTÉS, C. C. **Literatura y arte: el tópico "Ut pictura poesis"**. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998. 234 p.
- CURL, J. S. **The Egyptian revival: ancient Egypt as the inspiration for design motifs in the west**. New York : Routledge, 2005. 572 p.
- DAVIDSON, M. Ekphrasis and the postmodern painter poem. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Hoboken, v. 42, n. 1, p. 69-79, Autumn 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/429948>>.
- DAVIES, Cicely. Ut pictura poesis. **The Modern Language Review**, Cambridge, v. 30, p. 159-169, Apr. 1935.
- DEKONINCK, R. (Ed.); GUIDERDONI-BRUSLÉ, . (Ed.); KREMER, N. (Ed.). **Aux limites de l'imitation: L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière aux XVIIe et XVIIIe siècles**. Amsterdam: Rodopi, 2009. 242 p.
- DENHAM, R. D. **Poets on paintings: a bibliography**. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2010. 333 p.
- DOWNEY, Glanville. Nikolaos Mesarites: description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople. **Transactions of the American Philosophical Society New Series**, Philadelphia, v. 47, n. 6, p. 855-924, 1957.
- DURAND, G. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999. (Coleção Enfoques)
- DUVAL, E. M. **Poesis and poetic tradition in the early works of Saint-Amant: four essays in contextual reading**. York, SC: French Literature Publications Co., 1981. 220 p.
- ECO, Umberto Eco. **The Aesthetics of Thomas Aquinas**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988. 287 p.
- ELSNER, J. **Art and the Roman viewer: the transformation of art from the Pagan world to Christianity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 375 p. (Cambridge studies in new art history and criticism)
- _____. **The verbal and the visual: cultures of Ekphrasis in antiquity**. Berwick:Aureal Publications, 2002. 187 p.
- ELTON, C. A. **The remains of Hesiod the Arcaean, including the Shield of Hercules**, translated into English rhyme blank-verse; with a dissertation on the life the aera, the poems

and mythology, of Hesiod, and copious notes. 2. ed. London, Baldwin, Cradock, and Joy, 1815.

EIJKELBOOM, Carolien. Alchemical music by Michael Maier. In: MARTELS, Z. R. W. M. Von (Ed.). **Proceedings of the International Conference on the History of Alchemy**, 1989, Groningen.

FERNIE, E. Org.). **Art history and its methods: a critical anthology**. London: Phaidon Press Ltd., 1995. 384 p.

FLETCHER, Ian; CARNE-ROSS, D. S. Ekphrasis: lights in Santa Sophia, from Paul the Silentiary. **Arion: A Journal of Humanities and the Classics**, Boston, v. 4, n. 4, p. 563-581, Winter 1965.

FOWLER, H. W.; FOWLER, F. G. **The works of Lucian of Samosata**. v.4. Oxford: The Clarendon Press, 1905.

FRANCASTEL, P. **Imagem, visão e imaginação**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 227 p.

FRANCIS, J. A. Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora the beginnings of "Ekphrasis". **American Journal of Philology**, Baltimore, v. 130, n. 1, p. 1-23, Spring 2009.

FREEMAN, R. **English emblem books**. New York: Octagon Books, 1966. 256 p.

FUDGE, E. **Renaissance beasts: of animals, humans, and other wonderful creatures**. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2004. 246 p.

GALI, N. **Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simónides a Platón: la invención del territorio artístico**. Madrid: El Acantilado, 1999. 382 p.

GÉNÉTIOT, A. Présentation. **Dix-Septième Siècle**, n.245 (Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVIIe siècle. Journée d'étude 2008 de la Société d'étude du XVIIe siècle), Liège, p.581-583, 2009/4.

GENTILI, B. **Poesiae publiconella Grecia antica: da Omero al Vsecolo**. Roma: Laterza. 1984. 414 p. (Collezione storica)

_____. **Poetry and its public in Ancient Greece: from Homer to the Fifth Century**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988. 384 p.

GILSON, E. **The arts of the beautiful**. [Normal, IL]: Dalkey Archive Press, 2000. 189 p.

_____. **Forms and substances in the arts**. New York: Scribner, [1966]. 282 p.

_____. **Pintura y realidad**. Madrid: Aguilar, 1961. 297 p. (Biblioteca cultura e história)

GODWIN, J. **Athanasius Kircher: a Renaissance man and the quest for lost knowledge**. London: Thames and Hudson, 1979. 96 p.

GOMBRICH, E. N. **Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation**. 5. ed. London: Phaidon, 1977. 386 p.

_____. **Meditations on a hobby horse:** and other essays on the theory of art. 4. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1985. 182 p.

_____. **Symbolic Images.** 3. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1985. 244 p. (Studies in the art of the Renaissance, 2)

GOMES, Álvaro Cardoso. Baudelaire e a linguagem das Correspondências. **Revista Criação e Crítica**, n. 9, p. 128-139, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>.

GOODMAN, N. **Languages of Art:** an approach to a theory of symbols. Indianapolis: Bobbs-Merrill, [1968]. 277 p.

GREENE, R. W. **Searching for presence:** Yves Bonnefoy's writings on art. Amsterdam: Rodopi, 2004. 204 p.

HANSEN, João Adolfo. "Ut Pictura Poesis" e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Medford, MA, v. 23, n. 45, p.177-191, 1997.

HASKINS, C. H. **The renaissance of the twelfth century...**[S.l.:s.n.], 1927. Não paginado.

HEFFERNAN, James A.W. **Museum of words:** the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: Chicago University Press, 1993. 257 p.

_____. Space and time in literature and the visual arts. **Soundings: An Interdisciplinary Journal**, University Park, PA, v. 70, n. 1/2, p. 95-119, Spring/Summer 1987.

HEGEL, G. W. F. **Aesthetics:** lectures on fine art. Oxford: Clarendon Press, 1975. 1289 p. 2 v.

_____. Introductory lectures on aesthetics. London: Penguin Books, 1993. 197 p. (Penguin classics)

HESIOD. **The Homeric hymns and homerica.** Translated by Hugh G. Evelyn-White. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982. 629 p.

THE HIEROGLYPHICS OF HORAPOLLO. Tradução de George Boas. Princeton: Princeton University Press, 1993. 148 p. (Mythos)

HOFSTADTER, A. (Ed.); KUHNS, R. (Ed.). **Philosophies of art and beauty:** selected readings in aesthetics from Plato to Heidegger. New York: [Modern Library, 1964]. 701 p. (The Modern Library of the world's best books. Modern Library Giants, G90)

HÖLTGEN, Karl Josef. William Blake and the emblem tradition. Erfurt Electronic Studies in English, Erfurt, n.2, 2002. Disponível em: <<http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/rahmen22.html>>.

- HOWARD, W. G. (Ed.) **Laokoon**: Lessing, Herder, Goethe. New York: H. Holt and Co., 1910. 470 p.
- HUNT, P. **Myth and Art in Ekphrasis**. San Diego, CA: Cognella, 2013. 134 p.
- HURLEY, Anne. Ut pictura poesis: Vermeer's challenge to some Renaissance literary assumptions. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Hoboken, v. 47, n. 4, p. 348-357, Autumn 1989.
- HUYSMANS, J. K. **Às avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 352 p.
- JACKSON, J. T. **UT pictura poesis: the works of D. G. Rossetti**. 1998. 93 p. Thesis – Department of English, Kutztown University of Pennsylvania, Kutztown, 1998.
- JAEGER, C. S. **The envy of angels: cathedral schools and social ideals in medieval Europe, 950-1200**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994. 515 p. (Middle Ages series)
- JAMES, Liz; WEBB, Ruth. "To understand ultimate things and enter secret places": ekphrasis and art in Byzantium'. **Art History**, Hoboken, v. 14, n. 1, p. 1-17, Mar. 1991.
- JIMENEZ, Antonio Sanchez; OLIVARES, Julian. Lope de Vega y El Greco: Ut pictura poesis en el Toledo del siglo XVII. **Bulletin of Hispanic Studies**, Liverpool, v. 88, n. 1, p. 21-42, 2011.
- JOURDAIN, Margaret. Sixteenth Century embroidery with emblems. **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, London, v. 11, n. 53, p. 326-329, Aug. 1907.
- AMARAL JÚNIOR, Rubem. Portuguese emblematics: an overview. **Revista Lumen et Virtus: Revista de Cultura e Imagem**, v. 2, n. 4, p. 134-148, maio 2011. Disponível em: <http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero4/PDF/PORTUGUESE%20EMBLEMATICS.pdf>.
- KALDELLIS, Anthony. Christodoros on the statues of the Zeuxippos Baths: a new reading of the ekphrasis. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, Durham, NC, v. 47, n. 3, p. 361-383, 2007.
- KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 381 p. (Biblioteca de filosofia)
- KELLEY, D. R. Jurisconsultus perfectus: the lawyer as Renaissance man. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, v. 51, p. 84-102, 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/751264>>.
- KEMAL, S. **The philosophical poetics of Alfarabi, Avicenna and Averroës: the Aristotelian reception**. New York: Routledge, 2003. 368 p.

- KENNEDY, J. B. **The musical structure of Plato's dialogues**. Durham: Acumen Press, 2011. 318 p.
- KISCH, Guido. Humanistic jurisprudence. **Studies in the Renaissance**, Chicago, v. 8, p. 71-87, 1961. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/2856989>>.
- KOELB, J. H. **The poetics of description: imagined places in European literature**. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 232 p.
- KRIEGER, M. **Ekphrasis: the illusion of the natural sign**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. 320 p.
- LAFORGUE, P. **Ut Pictura poesis: Baudelaire, la peinture e le romantisme**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000. 214 p.
- LAGE, C. F.; DIAS, M. T. **Poema 64 de Catulo: apresentação e tradução**. Belo Horizonte, NEAM/UFGM, 2003.
- LAND, N. E. **The viewer as poet: the Renaissance response to art**. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1994. 216 p.
- LANGER, S. K. K. **Feeling and form: a theory of art developed from "Philosophy in a new Key"**. New York: Scribner, 1953. 431 p.
- _____. **Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte**. São Paulo: Perspectiva, 1971. 304 p. (Debates, 33).
- LEE, R. W. **Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting**. New York: W.W. Norton [1967]. 33 p. (Norton library, N399)
- LESSING, G. E. **Laocoön: an essay on the limits of painting and poetry**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984. 259 p.
- MAGUIRE, H. **Art and eloquence in Byzantium**. Princeton: Princeton University Press, 1981. 148 p.
- _____. Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art. **Dumbarton Oaks Papers**, Washington, DC, v. 28, p. 113-140, 1974.
- MANNING, J. **The emblem**. Suffolk: Reaktion Books, 2008. 304 p.
- MARITAIN, J. **Art and scholasticism and the frontiers of poetry**. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press [1974]. 234 p.
- MARTELS, Z. R. W. M. von (Ed.). **Alchemy revisited: proceedings of the International Conference on the History of Alchemy at the University of Groningen, 1989**. Leiden: E.J. Brill, 1990. 284 p. (Collection de travaux de l'Académie internationale d'histoire des sciences, 33)

- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle; LYDON, Katherine. The poetics of place: the space of the emblem (Sponde). **Yale French Studies**, New Haven, CT, n. 80 (Baroque Topographies: Literature, History, Philosophy), p. 30-40, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2930260>>.
- MATTOS, ClaudiaValladão de. Goethe, o Eikones deFilóstratoe a resistência aos Românticos. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 106-115, 2006.
- McCLAIN, Ernest G.; PLATO. Musical "Marriages" in Plato's "Republic". **Journal of Music Theory**, Durham, NC, v. 18, n. 2, p. 242-272, Autumn, 1974.
- McCLATCHY, J. D. (Ed.). **Poets on painters: essays on the art of painting by Twentieth-century poets**. Berkeley: University of California Press, 1988. 362 p.
- McKEON, R. (Ed.). **Introduction to Aristotle**. New York: The Modern Library, [1947]. 667 p. (The Modern Library of the world's best books)
- MICKEL JUNIOR, Emanuel J. An interpretation of Gautier's "Symphonie En Blanc Majeur". **Modern Philology**, Chicago, v. 68, n. 4, p. 338-344, May 1971. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/436568>>.
- MIEDEMA, Hessel. The term emblema in Alciati. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, v. 31, p. 234-250, 1968. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/750643>>.
- MINER, Margaret. Music obscured: Mallarmé's Hermetic Mandore.**Dalhousie French Studies**, Halifax, v. 33, p. 35-54, Winter 1995.
- MINOR, V. H. **Art History's History**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1994. 211 p.
- MITCHELL, W. J. T. **Iconology: image, text, ideology**. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 226 p.
- _____. **The Language of images**. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 307 p. (A Phoenix book)
- _____. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 445 p.
- MORA, Carlos de Miguel. Os limites de uma comparação: ut pictura poesis. In: **Ágora: Estudos Classicos em Debate**, Aveiro, n. 6, p. 7-26, 2004. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/pictura.pdf>>.
- MYRES, J. L. Hesiod's 'Shield of Herakles': its structure and workmanship. **The Journal of Hellenic Studies**, London, v. 61, p. 17-38, 1941.

- NANAVUTTY, Pilo. Blake and emblem literature. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, v. 15, n. 3/4, p. 258-261,1952. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/750480>>.
- NELSON, R. S. (Ed.); SHIFF, R. (Ed.). **Critical terms for art history**. Chicago: University of Chicago Press, 1996. 364 p.
- NEWLANDS, C. E. Statius' Silvae and the poetics of empire. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 368 p.
- NICOLARDOT, L. **L'impeccable Thophile Gautier et les sacrileges romantiques**. [Paris: s.n., 1883].
- NORTON, G. P. (Ed.). The Cambridge history of literary criticism: v. 3, the Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 758 p.
- OLINTO, Heidrun Krieger (Org.); SCHØLLAMMER, Karl Erik (Org.). Literatura e cultura. Rio de Janeiro: Ed. PUC/Rio, 2008. 176 p. (Coleção Teologia e Ciências Humanas, 14).
- ORTEGAY GASSET, J. A desumanização da arte. Tradução de Ricardo Araujo; revisão técnica da tradução por Vicente Cechelero. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003. 335 p.
- PANOFKY, E. **Arquitetura gótica e escolástica**: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 132p.
- _____. **Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. 237 p.
- _____. **Meaning in the visual arts**. Chicago: University of Chicago Press, 1982. 364 p.
- _____. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. 439p.
- PELOSI, F. **Plato on music, soul and body**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 228 p.
- PLATÃO. **A República**. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 511 p.
- PLÍNIO. **Textos de historia del arte**. Madrid: Visor, 1988. 203p.
- PRAZ, M. **Imágenes del Barroco**: estúdios de emblemática. Madrid: Siruela, 2005. 272 p.
- _____. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982. 255 p.
- _____. **Mnemosyne**: the parallel between literature and the visual arts. Princeton: Princeton University Press, [1970]. 261 p. (Bollingen series, 35)
- PREMINGER, A. (Ed.). **The Princeton handbook of poetic terms**. Princeton: Princeton University Press, 1986. 309 p.

- PREMINGER, A. (Ed.); BROGAN, T. V. F. (Ed.). **The New Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1993. 1383 p.
- PREZIOSI, D. (Ed.). **The art of art history: a critical anthology**. Oxford : Oxford University Press, 2009. 591 p. (Oxford history of art)
- RAYBOULD, R. **An introduction to the symbolic literature of the Renaissance**. Oxford: Trafford, 2005. 396 p.
- READ, Jan. Some alchemical engravings. **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, London, v. 85, n. 499, p. 239-245,247, Oct. 1944. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/869001>>.
- RICHTER, J. P. (Ed.). *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*. [S.l.:s.n.],1880. Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/aor/dv/>>.
- RIEGL, A. **Historical grammar of the visual arts**. New York: Zone Books, 2004. 495 p.
- ROLA, S. K. de. **The golden game: alchemical engravings of the seventeenth century**. London: Thames & Hudson, 1998. 320 p.
- ROSS, Thomas W. Five Fifteenth-Century "Emblem" verses from Brit. Mus. Addit. MS. **Speculum**, Cambridge, v. 32, n. 2, p. 274-282, Apr. 1957. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2849118>>.
- RUMPH, Stephen C. Beethoven and the ut pictura poësis tradition. **Beethoven Forum**, Lincoln, NE, v. 12, n. 2, p. 113–49, 2005.
- RUSSEL, D. A. (Ed.); WINTERBOTTOM, M. (Ed.). **Classical literary criticism**. Oxford: Oxford University Press, 2008. 251 p. (Oxford world's classics)
- SAUNDERS, A. **Picta Poesis: The relationship between figure and text in the sixteenth-century french emblem book**. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Genève, t. 48, n. 3, p. 621-652, 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20677394>>.
- _____. **The seventeenth-century French emblem: a study in diversity**. Genève, Librairie Droz, 2000. 437 p.
- SAXL, F. **A heritage of images: a selection of lectures**. London: Penguin Books, 1970. 154 p. (Peregrine books)
- SHELLING, F. W. J. von. **The philosophy of art**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. 408 p. (Theory and history of literature, 58).
- SCHER, S. K. (Ed.). **Perspectives on the Renaissance Medal**. New York: Taylor & Francis, 2000. 240 p. (American Numismatic Society Numismatic Studies, 23)
- SCHILLER, F. **On the aesthetic education of man: in a series of letters**. Oxford: Clarendon Press, 1967. 372 p.

SCHOEN-NAZARRO, Mary B. Plato and Aristotle on the ends of music. **Laval théologique et philosophique**, Québec, v. 34, n. 3, p. 261-273, 1978.

SCHOENFELD, Jean Snitzer. André Breton, alchemist. **The French Review**, Carbondale, v. 57, n. 4, p.493-502, Mar. 1984. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/393315>>.

SCHOLZ, B. F. (Ed.); BATH, Michael, (Ed.); WESTON, D. (Ed.). **The European emblem: selected papers from the Glasgow conference**, 1987. Leiden: E.J. Brill, 1990. 185 p. (Symbola et emblemata, 2)

SCHWEIZER, N. R. **The ut pictura poesis controversy in eighteenth-century England and Germany**. Bern: Herbert Lang, 1972. 123 p. (European university papers. Series 18: Comparative literature, 2)

SIMMS, K. (Ed.). **Language and the subject**. Amsterdam: Rodopi, 1997. 317 p.

SCOTT, D. H. T. **Pictorialist poetics: poetry and the visual arts in nineteenth-century France**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 210 p. (Cambridge studies in French)

SCRUTON, R. **The aesthetic understanding: essays in the philosophy of art and culture**. South Bend, IN: St. Augustine's Press, 1983. 286 p. (Carthage reprint)

_____. **Modern Culture**. New York: Continuum Books, 2009.

SELIG, Karl Ludwig. Addenda to Praz: bibliography of emblem books. **Modern Language Notes**, Baltimore, v. 70, n. 8, p. 599-601, Dec. 1955. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3040457>>.

_____. The spanish translations of Alciato's Emblemata. **Modern Language Notes**, Baltimore, v. 70, n. 5, 354-359, May 1955. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3039683>>.

SEZNEC, J. **La survivance des dieux antiques: essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance**. 2. ed. Paris: Flammarion, 1980. 337 p. (Idées et recherches)

SHAPIRO, H. A. **Myth into art: poet and painter in classical Greece**. London: Routledge, 1994. 196 p.

SOURIAU, Etienne. **La correspondance des arts: éléments d'esthétique compare**. Paris, Flammarion, 1969. 320 p. (Science de l'homme)

SPENCER, J. R. Spencer. Ut rhetorica picture: a study in Quattrocento Theory of Painting. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, v. 20, n. 1/2, pp. 26-44, Jan./Jun. 1957.

SPENCER, T. J. B. The imperfect parallel betwixt painting and poetry. **Greece & Rome**, Cambridge, Second Series v.7, n. 2, p. 173-186, Oct., 1960.

- STARZYK, L. "Ut pictura poesis": the nineteenth-century perspective. **The Victorian Newsletter**, Bowling Green, n. 102, p. 1, Fall 2002.
- STEINER, W. **Pictures of romance: form against context in painting and literature**. Chicago: University of Chicago Press, 1988. 218 p.
- STEVENS, Linton. C. The contribution of french jurists to the Humanism of the Renaissance. **Studies in the Renaissance**, Chicago, v. 1, p. 92-105, 1954. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2856954>>.
- STRATEN, R. van. **An introduction to iconography**. Langhorne, PA: Gordon and Breach, 1994. 151 p. (Documenting the image, 1)
- TIGERSTEDT, E.N. Observations on the reception of the Aristotelian poetics in the Latin West. **Studies in the Renaissance**, Chicago, v. 15, p. 7-24, 1968. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2857002>>.
- TRIMPI, Wesley. E. The meaning of Horace's ut pictura poesis. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, v. 36, p. 1-34, 1973.
- TURNER, J. (Ed.). **The Grove dictionary of art: from Expressionism to Post-modernism: styles and movements in 20th-century western art**. New York: Groveart, 2000. 430 p. (Grove art)
- TURNER, J. (Ed.). **The Grove dictionary of art: from Renaissance to Impressionism: styles and movements in western art, 1400-1900**. New York: St. Martin's Press, 2000. 377 p. (Grove art)
- ULLMANN, E. L'art de transposition das la poésie de Théophile Gautier. **Le Français Moderne: Revue de Linguistique Française**, Paris, n. 15, p. 265-286, Oct. 1947.
- VAJDA, Gyorgy M. "Ut pictura poesis - ut musica poesis". **Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum**, Amsterdam, vol. 22, no. 2, p. 269-95, 1995.
- VALERY, P. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci (1894)**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- VISSER, A. S. Q. **Joannes Sambucus (1531-1584) and the learned image: forms and functions of a humanist emblem book**. [Leiden: s.n., 2003]. 255 p.
- WEBB, R. **Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice**. Burlington, VT: Ashgate, 2009. 238 p.
- WENDORF, R. (Ed.). **Articulate images: the sister arts from Hogarth to Tennyson**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 272 p.

WHITBY, Mary. The occasion of Paul the Silentiary's ekphrasis of S. Sophia. **The Classical Quarterly New Series**, Cambridge, v. 35, n. 1, p. 215-228, 1985.

WHITMAN, Jon. Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period
 “*Philostratus and the Imaginary Museum*”. In : Simon Goldhill. *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. CONAN M (1987)

WILLIAMS, W. C. **Pictures from Brueghel and other poems**. Norfolk, CT: J. Laughlin, 1962. 84 p.

WILLCOCK, M. M. A. **A companion to the Iliad**: based on the translation by Richmond Lattimore. Chicago: University of Chicago Press, 1976. 293 p.

WILSON. E. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 312 p.

WIND, E. **Pagan mysteries in the Renaissance**. New York: Barnes & Noble, 1968. 345 p.

WÖLFFLIN, H. **A arte clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **Classic art**: an introduction to the Italian Renaissance. 5. ed. London: Phaidon Press, 1994. 294 p.

_____. **Conceitos fundamentais da historia da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. **Renascença e Barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Stylus, 7).

YATES, F. A. A arte da memória. Campinas: EDUNICAMP, 2007. 498 p.

_____. The emblematic conceit in Giordano Bruno's *De Gli Eroici Furori* and in the Elizabethan Sonnet sequences. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, v. 6, p. 101-121, 1943. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/750426>>.

ZANKER, G. **Modes of Viewing in Hellenistic poetry and art**. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2004. 223 p. (Wisconsin studies in classics)