

RESUMO: O presente artigo investiga como Horácio, no verso 361 de sua *Arte Poética*, “*ut pictura poesis*”, esquematiza a discussão sobre o conjunto de técnicas compartilhadas entre as artes poéticas e as artes pictóricas. Para evidenciar a comparação, analisa-se como as virtudes elocutivas de unidade, clareza, elegância e decoro – elementos também descritos pela retórica – são discutidos pela matéria da poesia na inscrição da imagem do *monstrum*, que acusa metaforicamente erros cometidos por poetas e pintores na composição de uma obra de arte. Desse modo, pretende-se verificar como Horácio elabora a imagem do *monstrum* e o símile “*ut pictura poesis*” para repercutir conceitos artísticos coevos, dotando a epístola de um dispositivo para recepcionar e propor conexões do pensamento artístico antigo sobre imagem e poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Horácio. *Ars Poetica*. *Vt pictura poesis*. Imagem. Poesia.

ABSTRACT: This article investigates how Horace, in the verse 361 of his *Ars Poetica*, “*ut pictura poesis*”, structures the discussion on the set of techniques shared between the poetic and pictorial arts. The elocutive virtues of unity, clarity, elegance, and decorum — elements also described by rhetoric — are analyzed as they are discussed in the context of poetry through the depiction of the *monstrum*, which metaphorically point to errors made by poets and painters in the composition of a work of art. The aim is to examine how Horace develops the image of the *monstrum* and the simile “*ut pictura poesis*” to reflect contemporary artistic concepts, endowing the epistle with a device to receive and propose connections of ancient artistic thought on image and poetry.

KEYWORDS: Horace. *Ars Poetica*. *Vt pictura poesis*. Image. Poetry.

¹ Este artigo é fruto de uma investigação desenvolvida na pesquisa de Mestrado *O fio da imagem: a éfrase na epístola "De Ariadne a Teseu" das Heroides de Ovídio* (2024), financiada pela CAPES. Para a publicação em artigo, o texto foi revisto, ampliado e aprimorado.

* Mestra em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Campus de Araraquara. ORCID: 0000-0003-1983-645X. E-mail: i.cordeiro(AT).unesp.br.

** Professor de Língua e Literatura Latina. Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Campus de Araraquara. ORCID: 0000-0003-3750-0976. E-mail: joao.bt.prado(AT).unesp.br.

1 Introdução

Horácio (65–8 AEC) é o autor do texto que aborda o contexto da produção e do que poderia ser considerado o embrião de uma “crítica literária” em seu tempo, a *Epistula ad Pisones*,² batizada posteriormente por Quintiliano de *Arte Poetica* (*Institutio Oratoria*, I, 1, 2) ou *De Arte Poetica Liber* (*Institutio Oratoria*, VII, 3, 60), devido aos conselhos contidos nesse seu poema epistolar para guiar o fazer poético. Os títulos atribuídos ao poema fazem crer que os nomes já eram usados para qualificá-lo, antes de Quintiliano caracterizar a carta-poema como uma espécie de tratado de arte poética, pois o texto horaciano tornou-se referência para as considerações sobre poesia em circulação no período de Augusto: “*usus deinde Horati consilio, qui in arte poética suadet [...]*” (*Institutio Oratoria*, I, 1, 2).³ Contudo, embora a obra tenha alcançado notoriedade tratadística, devido à pertinência das questões levantadas sobre o fazer poético, o texto horaciano é, na verdade, uma carta dirigida aos colegas, em que o poeta os aconselha acerca do melhor modo de compor poemas (Rosado Fernandes, 2012, p. 22).

O poeta latino desenvolve seu pensamento de “crítica literária” sob o enunciado epistolar e sob a forma do *sermo*, a comunicação cotidiana; adotando, com isso, um certo tom cômico e satírico, num diálogo cordial, desprovido da preocupação de compor um tratado de arte poética (Golden, 2010, p. 392). A apresentação do texto como uma epístola infere uma característica ambígua da obra, porque embora o enunciado epistolar projete a presença de um interlocutor (os Pisões a quem Horácio endereça a obra) a matéria do texto comunica uma apresentação sistematizada da τέχνη, ainda que, ao mesmo tempo, o poema não seja puramente nenhum desses gêneros (Flores, 2019, p. 236). Por conseguinte, tendo em vista que o tom satírico está presente na produção de Horácio, nota-se que o poeta se mantém fiel a si mesmo também nessa produção e destina ao interlocutor um enunciado cuja expressão poética é adornada pela forma urbana e flexível do *sermo*; removendo, portanto, um suposto dogmatismo sobre os preceitos poéticos (Albrecht, 1997, p. 674). Esse modo horaciano

² Todas as traduções d’*Arte Poética* são de responsabilidade de Guilherme Gontijo Flores (2019).

³ “Valeu-se então do conselho de Horácio, que na *Arte poética* persuade [...]” (Todas as traduções em língua estrangeira são de nossa responsabilidade, exceto quando indicarmos em nota a autoria tradutória).

de falar sobre poesia sem ser dogmático é visto também em outras das suas produções poéticas. Em suas *Sátiras*, por exemplo, o poeta teoriza acerca de seus conhecimentos poéticos, descrevendo como estruturar um bom poema e como aferir sua qualidade (*Sat.*, I, 4), colocando-se ao lado dos *novos poetas*, como Catulo e Calvo (*Sat.*, I, 10) e defendendo-se de seus críticos (*Sat.*, II, 1) (Rosado Fernandes, 2012, p. 19).

Em seu ofício de poeta, Horácio pratica a licença de fazer da crítica literária a própria matéria da poesia, em sua *Epistula*. É entre os interlúdios satíricos e cômicos predominantes no texto que o poeta insere comentários que retomam aforismos poéticos (Golden, 2010, p. 392), ou seja, em meio a uma comunicação amistosa, Horácio dissemina conceitos poéticos que circulavam em seu tempo, tal como o “*ut pictura poesis*”, fazendo de seu texto uma rede que conecta aspectos do pensamento poético antigo. Por isso, é imperativo apontar que os conselhos poéticos são construídos pela matéria da própria poesia, já que o poeta aconselha enquanto faz uso do discurso e técnicas poéticas. Assim, na *AP*, a poesia é matéria e tema do discurso (Brink, 1971, p. 8).

Este texto versa, posto isso, sobre como Horácio mescla conceitos poéticos que lhe eram contemporâneos sob a proposição de seu “*ut pictura poesis*”, em que equipara técnicas poéticas e pictóricas.

2 Uma pintura falante e um poema silencioso

Para elaborar a discussão sobre a técnica poética, propondo uma equivalência entre a *poesia* e a *pintura*, no verso 361 da *AP*, em que se encontra o famoso “*ut pictura poesis*”, Horácio retoma o aforismo do poeta lírico grego Simônides (556–468 AEC). Um dos fragmentos de Simônides compara o poema a uma pintura eloquente, e a pintura a um poema silencioso, “*poema pictura loquens pictura poema silens*”,⁴ cuja frase, em língua latina, é parafraseada pelo autor anônimo da *Rhetorica ad Herennium* (IV, 39). Dessa maneira, conforme Trimpi assegura (1978, p. 31), Horácio empresta essa analogia da tradição retórica para delinear quais aspectos são comuns entre as artes.

A comparação de Simônides parece pautar-se no fato de as duas técnicas comportarem imagens a serem visualizadas. Todavia, o poeta grego não demonstra os

⁴ “o poema é uma pintura falante, a pintura é um poema silencioso”.

suportes formais que permitem equiparar as duas artes. Neus Galí (1999) aponta que o contexto sócio-histórico do poeta é um motivador para o cotejo, visto que Simônides viveu na época de uma revolução tecnológica, caracterizada pela inserção da escrita na cultura grega, até então tipicamente oral. A mudança antropológico-instrumental da oralidade para a escrita altera as formas de apresentar a poesia, que passa a ser registrada e lida, ao passo que, nos domínios da cultura oral, os *aedos* e os poetas líricos corais, pela memória, recitam ou cantam os poemas, enquanto o público ouve atentamente a mensagem assim veiculada. Por isso, a escrita proporciona uma transformação dos sentidos mobilizados pela poesia: a oralidade não conhecia a poesia senão pela audição; a escrita faz com que a palavra se torne *visível*, gravada em um plano, e passível de ser lida silenciosamente (Galí, 1999, p. 30). Esse efeito de visualização da palavra oral por meio de um suporte gráfico parece estar já de alguma forma sugerido pelo verbo *γράφειν*, que significa, ao mesmo tempo, “escrever, pintar, desenhar” (Vernant, 1990, p. 399). Logo, Simônides depara-se com um novo momento para a composição de poesia: se, com a oralidade, a poesia possuía um caráter sacro, à medida que os poetas, como Homero, pediam às Musas para auxiliá-los a cantar o poema;⁵ com a escrita, a poesia adquire a dimensão de técnica humana, logo, a dessacralização da prática encaminha sua transformação naquilo que se entende hoje por *literatura* (Galí, 1999, p. 161).

Com isso, a época de Simônides depara-se com a dimensão técnica da poesia, propondo-a como atividade de imitação ou representação, isto é, de mimese.⁶ Esse conceito comporta extensa discussão, sendo esboçado já em Xenofonte (428–355 AEC) e elaborado de forma mais sistemática em Platão (427–347 AEC), que a considerava a arte do engano. Entretanto, o termo baliza o momento em que a cultura grega confere a presentificação do invisível à imitação da aparência (Vernant, 1990, p. 401). Nesse sentido, a mimese pode ser uma representação direta da aparência, uma

⁵ Cf. Vernant (1990, p. 135-166).

⁶ Adotamos a tradução de mimese por *representação*, proposta por Dupont-Roc e Lallot (1980). A justificativa dos autores reflete como imitação (termo frequentemente usado para traduzir o conceito) restringe a atividade mimética, derivada do verbo *μιμέομαι*, à relação entre o modelo e um objeto, excluindo, com isso, o potencial de criação presente na atividade mimética e poética, “*comme le jeu dramatique qu’est le mime, la mimésis est ‘poétique’ c’est-à-dire creatrice*”. [assim como um jogo dramático que é o mimo, a mimese é poética, ou seja, criativa] (Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 20, tradução nossa). Portanto, o termo *representação* é adequado para os objetivos deste estudo, por sugerir que a imagem poética surge das relações representativas construídas pela técnica mimética.

imitação das ações das pessoas (em um sentido ético), ou uma réplica, como uma imagem ou estátua de uma pessoa, em uma forma material (Else, 1958 *apud* Galí, 1999, p. 98). Ou seja, a mimese propõe uma forma de representação figurada, pela qual um objeto é atualizado, presentificado neste mundo, transformando-se em uma imagem (Vernant, 1990, p. 401).

Mas é em Aristóteles (384–322 AEC) que se encontra a mimese qualificada como uma técnica, ou seja, como um expediente que subjaz à criação poética. O filósofo grego afirma que esse conceito figura como pilar para composição da poesia e das demais artes, como a dança, a pintura e a música (Ar., *Poe.*, I, 1447 a, 17-27). Em linhas gerais, a mimese embasa a representação nas artes, porque é construída por um trabalho racional sob forma artística, de forma a que o artista consiga criar uma imagem diferente do real empírico, mas possível no universo do pacto ficcional criado entre autor e leitor, dramaturgo e espectador (Halliwell, 1995, p. 152).

A imagem na poesia, assim como na pintura, para Aristóteles, emerge das configurações de meios, modos e objetos da representação empregados no poema. A combinação desses critérios determina a materialização de uma imagem na obra de arte (Dupont-Roc; Lallot, 1980, p. 145). Consequentemente, como aponta Veloso (2004), uma imitação difere da outra, pelo arranjo entre as categorias representativas e sua natureza artística. Assim, o poeta ou pintor distinguem-se, por representarem objetos de maneira diversa, pois cada arte tem suas especificidades representativas (Veloso, 2004, p. 91), apesar de a técnica mimética ser comum a ambas.

Plutarco (46 AEC–120 EC), em *De Gloria Atheniensium* (III, 346f, 5), resgata o aforismo de Simônides, afirmando que a pintura é poesia silenciosa (σιωπάω) e a poesia uma pintura falante (λαλοῦσαν). Porém, nesse momento, o historiador grego reconhece as formas específicas das artes para formular uma imagem, visto que um pintor expressa as ações conforme elas acontecem, como se fosse um retrato, e, na poesia, o poeta narra o acontecimento das ações conforme se sucedem (Plu. *De Glo.* III, 346f). Portanto, pintura e poesia têm modos distintos de organizar a disposição das ações na representação.

Ademais, Plutarco (*De Glo.*, III, 347a) declara que a poesia e a pintura podem ter o mesmo objeto de representação; um episódio mítico, por exemplo. Contudo, para representá-lo, o pintor o desenha e o colore, enquanto o poeta utiliza frases e palavras

para descrevê-lo, ornando o poema com ritmos e figuras. A poesia, além disso, pode representar as paixões e emoções por uma narrativa vívida como se fosse uma pintura, transformando o leitor em um espectador (Plu., *De Glo.*, III, 347b), já que a poética tem um modo próprio de enunciar para transmitir a imagem de forma vívida, empregando figuras como a écfrase, por exemplo. Assim, para Plutarco, a poesia e a pintura têm formas de representação diferentes e bem delimitadas: a pintura utiliza cores, contornos e formas, enquanto a poesia opera com expedientes verbais, palavras, frases, ritmos e figuras, que adornam o enunciado, transmitindo vivacidade e suscitando a representação das paixões.

Embora o aforismo de Simônides desconsidere algumas especificidades das artes poéticas e pictóricas, ele tem sua importância para a discussão artística. Para Galí (1999, p. 163), esse mérito deve-se ao fato de Simônides propor o reconhecimento do poeta como artesão da palavra, dessa forma, sua arte é distanciada da prática da de outros artistas. O reconhecimento deve-se a que o poeta emprega a palavra, seu objeto material, para criar uma imagem (*εἶκον*); ao passo que o distanciamento prevê a singularização da arte poética em relação às artes pictóricas, visto que aquela não geraria um objeto físico como estas.

Logo, a comparação de Simônides apreende o poema como um objeto, cuja materialização emerge da escritura e da linguagem empregada como um objeto “plástico”. Assim, para Galí (1999, p. 174), a escritura é a *conditio sine qua non* para o surgimento da poética e de uma prática crítica da escrita. Portanto, Simônides encara o momento em que o poeta se reconhece pelo emprego da palavra poética, como afirma Detienne (1988, p. 57), cuja especificidade é descoberta por intermédio de sua comparação com a pintura.

3 Um conselho sobre como compor poesia

No poema horaciano, uma vez que a poesia é encarada como matéria e sujeito do discurso, não haveria outra forma de o poeta aconselhar seus interlocutores acerca da melhor forma de compor poesia, a não ser a tornando objeto de sua discussão. Para isso, Horácio enquadra o recurso imagético da figura do *monstrum* para ilustrar o cotejo entre as artes, a pintura e a poesia. Essa imagem consiste em um ser com partes

desconexas, de modo a não formar um todo; carecendo, portanto, do conceito de unidade artística. Trata-se de um *exemplum*, metaforicamente composto ao modo de uma tela viciosa, cuja imagem não constitui uma forma *única*, pois não há uma *congruência* entre as partes (Martinho dos Santos, 2000, p. 192). Desse modo, o exemplo colabora para preparar o conselho técnico sobre a composição artística, que será o tema-objeto da *Epistula*:

*Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?*

(Hor., AP, 1-5)⁷

A pintura monstruosa elucida os processos necessários para organizar o enunciado poético. Quintiliano não se furta a comentar tal figura, explicitando como ela ilustra a falta de congruência entre as partes de um discurso:

*Cui simile vitium est apud nos si quis sublimia humilibus, vetera novis,
poetica vulgaribus misceat – id enim tale monstrum quale Horatius in
prima parte libri de arte poetica fingit: ‘humano capiti cervicem pictor
equinam iungere si uelit’ et cetera ex diversis naturis subiciat (Inst. VIII.
3. 60, grifos nossos).⁸*

Ou seja, Horácio concebe a figura para esmiuçar erros cometidos por poetas e pintores, e recomendar a seu interlocutor que a obra de arte seja composta com *unidade* entre sua matéria e suas partes, com *clareza* e *elegância* na elaboração de seus adornos e *decoro* — qualidade fundamental para compor um poema harmonioso e congruente (Martinho dos Santos, 2000, p. 194). A comparação tecida entre pintura e poesia não denota que ambas tenham o mesmo objeto de imitação, e sim que partilhem técnicas artísticas (Rodolpho, 2010, p. 18). Em outras palavras, o objetivo de

⁷“Se à cabeça humana um pintor equino pescoço
costurasse ao acaso e aplicasse penas diversas
sobre membros colados de bichos vários, findando
peixe preto horrendo da bela mulher do começo,
vendo a mostra, vocês conteriam o riso, meus caros?”
(trad. Guilherme Gontijo Flores, 2019, p. 250)

⁸ “Há entre nós um vício semelhante a esse, que é quando alguém queira acaso misturar termos sublimes com humildes, arcaicos com novos, *poéticos com corriqueiros*. Isto é pois tal qual o monstro que Horácio formula na primeira parte do livro da Arte Poética: ‘se à cabeça humana um pintor equino pescoço / costurasse’ e ainda se lhe ajunte outras partes de naturezas diversas” (tradução nossa. Citação horaciana tradução *op cit.* p. 250).

Horácio será defender a técnica, composta pela unidade, clareza e decoro, de modo a formar uma imagem una e congruente, como um preceito que rege a composição de ambas as artes.

O modo como Horácio elabora a técnica poética sugere certa afinidade com o discurso retórico. Grant e Fiske apontam que a *Arte poética* e a retórica romana compartilham algumas particularidades. Por exemplo, um dos modos de se ler a *AP* seria à luz das *partitiones oratoriae* (*inventio*, *dispositio* e *elocutio*),⁹ já que esses elementos do sistema retórico são fundamentais para o ordenamento da técnica poética. Por outro lado, esse sistema na *AP* é arranjado em uma adaptação mais simples e mais direta da matéria, sobre a rubrica *ars*, *artifex* e *ingenium* (Grant; Fiske, 1924, p. 7). Em síntese, formulam-se conselhos direcionados à arte, ou seja, à técnica, e também ao artista.

A afinidade entre retórica e poesia é sugerida em certas obras de Cícero (107–44 AEC), como por exemplo, no *Orator* e no *De oratore*, bem como em alguns dos preceitos transmitidos pelo autor anônimo da *Rhetorica Ad Herrenium* (Grant; Fiske, 1924, p. 7). Tal procedimento está embasado em preposições mais antigas, como a doutrina poética de Neoptólemo de Páριο (séc III. AEC), que divide a poética em arte (*τέχνη*; *ποιεῖν*) e *poeta* (*ποιητής*), subdividindo a primeira em duas seções, a poesia (*ποίησις*) e o poema (*ποίημα*). Dessas, a poesia relaciona-se com o trabalho da *inventio* (*ὑπόθεσις*, *res*, *materia*), e o *poema* com a disposição revestida pela elocução, pelos quais se desenvolve a elaboração formal da obra:

... sob o termo *ποίησις* designava-se o trabalho poético relativo à substância (*ὑπόθεσις*, *res*, *materia*); vê-se que temos aqui uma subdivisão correspondente à invenção dos tratados retóricos, e que o termo *ποίημα* se aplicava à elaboração formal da obra, portanto à disposição, mas, sobretudo, à elocução. (Villeneuve, 1967, p. 185)¹⁰

Por outro lado, ainda que Horácio tivesse conhecimento (direto ou indireto) dessa doutrina, ele não a segue estritamente, a não ser por respeitar a divisão entre

⁹ Sobre as acepções das *partitiones oratoriae*, *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, cf. Lausberg, 1967, § 40; § 46; § 91–92, respectivamente.

¹⁰ No original: “*sous le nom ποίησις, était désigné le travail poétique concernant le fond (ὑπόθεσις, res, materia) ; que nous avons là une division correspondant à l’invention des traités de rhétorique, et que le nom ποίημα s’appliquait à l’élaboration formelle d’oeuvre, donc à la disposition, mais, par-dessus tout, à l’élocution*”.

poema (ποίημα) e *poesia* (ποίησις), embora oscile no emprego entre um termo e outro.¹¹ Essa divisão é anunciada no prólogo da *AP* que, pela composição da figura monstruosa, descreve os vícios usualmente praticados em matéria de poesia – a disposição das partes – e do próprio poema – vícios de composição de palavras, por exemplo (Martinho dos Santos, 2000, p. 211).

A formulação de conceitos poéticos que se aproximam de preceitos retóricos, em Horácio, deve-se sobretudo ao desenvolvimento do *decorum*, cujo preceito guia a composição poética. Por isso, como defende Trimpi (1978, p. 64), o poeta venusino insiste cotejar o decoro ao *ingenium* e a *ars*, considerando estes como *coniurat amice* (Hor., *AP.*, 411). Melhor dizendo, tanto aquele como esse são conceitos unidos na composição discursiva e fundamentais para a formalização do decoro. Com isso, o poeta obstina-se defender que os poemas não apenas devem ser *pulchra* (Hor., *AP.*, 99) – com uma expressão que satisfaça uma demanda da habilidade das convenções poéticas (Trimpi, 1978, p. 64), mas também *dulcia* (Hor., *AP.*, 99) – para que a matéria poética deleite e também comova (Trimpi, 1978, p. 64). Dessa forma, o decoro é atingido quando a matéria é adequada à disposição e à expressão do poema.

A unidade relaciona-se à matéria e a sua disposição no trabalho artístico. Horácio dá vênio ao poeta e ao pintor para que empregassem a variação prodigiosa, aquela que dispõe a matéria com liberdade e com intuito de demonstrar um certo domínio da técnica poética. Porém, o poeta aconselha-os a que tal liberdade pode terminar por comprometer a unidade do poema ou da pintura. Assim, o poeta insiste na unidade do trabalho artístico, preferindo que a obra de arte seja composta com unidade e simplicidade “*denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum*” (Hor., *AP.*, 23).¹² Contudo, para Horácio, é possível atingir a unidade pelo domínio da técnica. Logo, o artista, na sua liberdade criativa, poderia tecer uma obra cujas partes são variadas, mas articuladas entre si:

[Horácio] vincula arte e unidade – um notável feito de organização imaginativa; [...] O poeta consegue fazer com que as exigências da *ars* – τέχνη (técnica) surjam da exigência da unidade da concepção artística; somente aquele que dominou a arte pode produzir um

¹¹ Acerca dos usos de *poema* e *poesia* na *AP* e em outras obras poéticas de Horácio, cf. Martinho dos Santos, 2000, p. 212.

¹² “Faça à vontade, desde que simples na unidade.” (trad. *op cit.* p. 250).

trabalho que seja também uma peça completa, uma unidade ao mesmo tempo variada e articulada. (Brink, 1971, p. 77)¹³

Já a figura monstruosa ilustra uma obra cujo princípio e fim não são constituídos de forma uma, “*ut nec pes nec caput uni/ reddatur formae [...]*” (Hor. AP., 8-9).¹⁴ Assim, embora o domínio da técnica artística torne possível compor um trabalho artístico com partes não concatenadas e variadas, o artista deve estar atento a que isso não acometa a qualidade do seu trabalho nem a unidade de sua obra. Logo, a variação de elementos em uma composição artística não garante liberdade irrestrita, mas deve antes subordinar-se aos domínios da unidade (Martinho dos Santos, 2000, p. 195), conforme atesta o próprio Horácio:

[...] ‘*Pictoribus atque poetis
quidlibet audiendi semper fuit aequa potestas.*’
*Scimius, et hanc ueniam petimusque damusque uicissim,
sed non ut placidis coeant inmitia, non ut
serpentes aubus gementur, tigribus agni.*

(Hor., AP., 9-13)¹⁵

Desse modo, a liberdade concedida ao poeta não é irrestrita, mas deve ser encarada com racionalidade, para que, metaforicamente, nas palavras do poeta venusino, não se junte à mansidão (*placidis*) a ferocidade (*inmitia*), ou seja, que não se combinem matérias que não possuam uma correlação ou natureza comum entre si. Em outras palavras, deve-se haver o decoro como um conceito regulador para manter a unidade do poema, pois é como considera Grant e Fiske (1924, p. 18), a unidade é mais apta de ser comprometida pela variedade, do que a variedade com uma expansão da uniformidade.

¹³ No original: “*H. links art and unity – a remarkable feat of imaginative organization; [...] The poet succeeds in letting the demands of ars – τέχνη grown out of the demand for unity of conception: only he who mastered the art can produce a work that is all of a piece, a varied and articulate unity.*”

¹⁴ “forja-se em formas vãs, que nem pé nem cabeça combina numa só figura [...]” (trad. *op cit.* p. 250).

¹⁵ “[...] ‘Porém ao pintor e ao poeta sempre se deu o pleno direito de ousar o que queiram’. Bem sabemos, pedimos e damos a mesma licença, mas jamais para unir o feroz ao manso, nem mesmo pra geminar serpente e pássaro, tigre e cordeiro” (trad. *op cit.* p. 250).

A dimensão da unidade artística (*simplex... unum*) é uma doutrina recorrente na teoria literária clássica. Platão, no *Fedro*¹⁶ (264 c), pronuncia-se acerca da ordenação das partes do discurso. Nesse diálogo, Sócrates diz a Fedro que o discurso deve ser constituído como um ser vivo que tem um organismo próprio, de modo que, alegoricamente, não lhe falte nem pé, nem cabeça, e seus órgãos centrais e externos estejam dispostos de tal forma a que se ajustem ao conjunto final. Assim, o discurso é composto pela unidade, existindo como um todo (*ὅλον*), pois, como um organismo vivo, o discurso precisa de todas suas partes ordenadas para funcionar (Brink, 1971, p. 78).

Para exemplificar tal conselho, Sócrates questiona Fedro quanto à arte de compor uma tragédia que gere emoção e compaixão pelo texto. A conclusão revela que a emoção é objetivo primário do texto trágico e, para lograr tal efeito, a tragédia não deve ser composta por um mero encadeamento de versos, ou seja, é necessária uma unidade na matéria e na disposição das partes do texto:

Sócrates: – E se alguém viesse ter com Sófocles e Eurípides, dizendo-se capaz de fazer longos discursos em verso sobre pequenos acontecimentos, ou pequenos poemas sobre grandes coisas, compor à vontade poemas que despertem compaixão ou medo, poemas ameaçadores e muitas outras cousas desse gênero? Se um homem desses afirmasse estar convencido de que ensina a arte de fazer tragédias transmitindo tais conhecimentos a outras pessoas?

Fedro: – Também esses homens ririam, segundo penso, de quem acreditasse que compor uma tragédia não é outra coisa senão ajuntar tais versos de modo que se encaixem uns nos outros, formando assim um todo orgânico (Pla, *Fed.*, 268).

Brink (1971, p. 81) afirma que o uso de *simplex... unum* na poesia horaciana relaciona-se estritamente com sua concepção de texto trágico, de modo que esse conselho, cujas bases estão calcadas em Aristóteles, não se concretiza no restante do pensamento desenvolvido na *AP*. A obra de Horácio, por si só, distancia-se de um organismo uno e ordenado em suas partes, pois seu enunciado está eivado das formas do *sermo*, o que já acarreta uma variação entre a matéria e o sentimento precisamente balanceado pela unidade (Brink, 1971, p. 81). Assim, para Brink, a formulação de unidade e variação para Horácio aproximar-se-ia da visão ciceroniana. A obra de Cícero desenvolve uma intrínseca relação entre poética e retórica (Grant; Fiske, 1924, p. 4), assim como ele afirma em seu *Orator*, associando as qualidades de um orador às de um

¹⁶ As traduções de *Fedro* são de responsabilidade de Jorge Paleikat (1971).

poeta, e descrevendo que o orador deve ser como um poeta para saber combinar estilos variados na composição do discurso:

[102] *Tota mihi causa pro Caecina de uerbis interdicti fuit: res inuolutas definiendo explicauimus, ius ciuile laudauimus, uerba ambigua distinximus. Fuit ornandus in Manila lege Pompeius; temperata oratione ornandi copiam persecuti sumus. Ius omne retinendae maiestatis Rabiri causa continebatur; ergo in ea omni genere amplificationis exarsimus* (Cic. Or., 102)¹⁷.

[109] *An ego Homero, Ennio, reliquis poetis et maxime tragicis concederem ut ne omnibus locis eadem contentione uterentur crebroque mutarent, nonnumquam etiam ad cotidianum genus sermonis accederent; ipse numquam ab illa acerrima contentione discederem? Sed quid poetas diuino ingenio profero? Histriones eos uidimus quibus nihil posset in suo genere esse praestantius, qui non solum in dissimillimis personis satis faciebant, cum tamen in suis uersarentur, sed et comoedum in tragoediis et tragoedum in comoediis admodum placere uidimus: ego non elaborem?* (Cic. Or., 109)¹⁸

Nesses casos, Cícero reconhece a variação como uma qualidade do discurso, principalmente como um recurso que evita a monotonia no enunciado (Brink, 1971, p. 79). Pressupõe-se, portanto, que o orador deva utilizar estilos variados, e não apenas um único estilo (Cic., Or., 102). Logo, a posição adotada por Cícero dialoga harmoniosamente com a de Horácio quanto à unidade artística, cuja observância garantiria que o trabalho não seja vicioso, mas, ao mesmo tempo, é lícito ao poeta e ao orador comporem uma parte ou outra do discurso com certa variação. Assim, essa oscilação atua sobre matéria, disposição e estilo, e, com isso, toda intercorrência discursiva deve ter uma finalidade e adequação, para que nenhuma parte sobressaia demais, o que acarretaria demasiada dissonância.

¹⁷ “Minha peça processual inteira *A Favor de Cecina* fez-se através de termos do interdito: explicamos questões complicadas por meio de definições, louvamos o direito civil, elucidamos termos ambíguos. Foi necessário elogiar Pompeu na *Lei Manília*; mesmo com estilo moderado, desenvolvemos ali uma riqueza de ornamentos. Na peça de *Rabírio*, estava contida toda a questão de manter a soberania do Estado. Ali, portanto, inflamamo-nos, por meio de todo o tipo de amplificação [retórica].”

¹⁸ “Porventura admitiria eu que Homero, Ênio e demais poetas, e principalmente os trágicos, não empregassem sempre o mesmo tom em todas as ocasiões, mas que o mudassem frequentemente, e que às vezes se aproximassem até mesmo do discurso cotidiano, e que eu mesmo jamais me afastasse daquele estilo mais enérgico? Mas por que cito poetas de inspiração divina? Vimos já aqueles atores, dos quais nada pode haver de mais notável em seu próprio gênero dramático, e que não só atuavam muito bem nos mais diferentes papéis, embora estivessem em seus papéis habituais, mas também os vimos agradar muito, tanto o ator de comédia em papéis trágicos como o ator da tragédia em papéis cômicos: e acaso não me esforçaria eu mesmo por consegui-lo também?”

Cícero, contudo, percebe uma disparidade entre o orador e o poeta quanto aos modos de criar. Para ele, o poeta tem uma maior liberdade em organizar as palavras do poema, ao passo que o orador não deve concatenar partes disparatadas em seu discurso, pois ser-lhe-á necessária uma coerência interna no que está sendo enunciado para atingir a finalidade de persuasão. O orador deve seguir as qualidades do poeta, porém ordenar as partes de seu texto com elegância:

[68] *ego autem, etiamsi quorundam grandis et ornata uox est poetarum, tamen in ea cum licentiam statuo maiorem esse quam in nobis faciendorum iungendorumque uerborum, tum etiam nonnullorum uoluntati uocibus magis quam rebus inseruiunt; nec vero, si quid est unum inter eos simile – id autem est iudicium electioque uerborum – propterea ceterarum rerum dissimilitudo intellegi non potest; sed id nec dubium est et, si quid habet quaestionis, hoc tamen ipsum ad id, quod propositum est, non est necessarium.*

Seiunctus igitur orator a philosophorum eloquentia, a sophistarum, ab historicorum, a poetarum, explicandus est nobis qualis futurus sit. (Cic., Or., 68)¹⁹

Ora, o conselho de Cícero dirigido ao orador é semelhante àquele proposto por Horácio em sua *AP*. Ao poeta, toda liberdade para criar é dada, porém, a liberdade não é irrestrita, deve ser guiada pelo domínio da racionalidade, compreendendo que qualquer parte que se sobressaia mais que as outras acomete a qualidade do trabalho artístico. Sobre a racionalidade, Horácio vai conceber o decoro como um meio regulador para o poema (Saldanha, 1995, p. 80). Pela liberdade concedida, poetas e pintores podem atrever-se a tudo criar, porém, há de haver moderação, regida pelo decoro (Saldanha, 1995, p. 81). Assim, o poeta pode criar como bem queira, todavia, é necessária uma coerência interna em seu trabalho, quanto à matéria e à sua disposição, bem como na elegância do estilo empregado, ou seja,

... é necessário que o poema se constitua tão-só de partes voltadas e tendentes para o fim, e é louvável que tais partes sejam, ademais, úteis e apropriadas por si. Tal é, pois, a obrigação que se impõe, e tal, o louvor que se reserva aos poetas: obrigação de concatenar as

¹⁹ “Eu, porém, considero que, ainda que seja elevada e ornada a dicção de certos poetas, tanto há nela uma maior liberdade de criação e composição verbal do que entre nós, oradores, como também, como querem alguns, depende ela mais das palavras do que das ideias. E mais, se há ao menos um ponto semelhante entre eles e nós – ou seja, o discernimento na escolha das palavras – sua dissemelhança com relação a outros aspectos não pode, por isso, ser negligenciada. Mas não há perigo nisso, se é que existe aí algum problema, nem para nosso assunto é indispensável um tópico como esse. Uma vez apartado o orador da eloquência dos filósofos, dos sofistas, dos historiadores e dos poetas, teremos de explicar, então, como deverá ser a sua própria.”

partes, de modo que o todo seja uno, e louvor por concatenar partes igualmente úteis, e não díspares, de modo que o todo seja simples, e não compósito. (Martinho dos Santos, 2000, p. 201)

Portanto, *res* e *ordo* são inseparáveis na composição de um texto congruente, assim como também será tratada a elocução. Essas três instâncias, tratando-se da imagem no texto, são entretecidas como frente e verso de um papel, ou seja, são inseparáveis, de modo que todas atuem concomitante e solidariamente no poema.

Para Horácio, a matéria do discurso está imbricada na eleição das palavras, a *elocução*. Para o poeta, “primeiro descobrir o caso, depois ordenar as partes da obra, ou ainda, é necessário primeiro saber o que dizer, para depois saber em que ordem dizer” (Martinho dos Santos, 2000, p. 203). Assim, a elocução deve ser consoante à disposição e à invenção da matéria. Nos versos de Horácio, tendo escolhido a matéria versada no texto, logo as palavras se sucedem de bom grado e segundo o caso previsto: “*verbaque prouisam rem non inuita sequentur*” (Hor. AP., 311).²⁰

Cícero havia escrito antes que a invenção e a elocução são partes do discurso que estão interligadas. No *De Oratore* (I, 94), ele confere o atributo eloquência ao orador articulado, sendo ela a capacidade de falar com clareza e argúcia e, principalmente, o elemento que propicia ampliar e ornar um discurso. Para atingir esse fim – no discurso oratório, a persuasão – as instâncias da matéria, disposição e escolha de palavras devem ser coerentes entre si. O bom orador, para Cícero, será aquele que possui muito amplo conhecimento de variados assuntos e o que combina as palavras consoante cada caso, ou seja, de acordo com cada matéria a ser tratada; sem essa consciência, nas palavras de Cícero, o fluxo de palavras será “vazio e risível”: “*Est enim et scientia comprehendenda rerum plurimarum, sine qua verborum volubilitas inanis atque inridenda est*” (Cic. De Or. I, 17).²¹ Desse modo, Horácio parece estar no mesmo passo que Cícero quanto à necessidade de haver congruência entre a matéria e sua expressão. Estas precisam ser atreladas aos objetivos discursivos do autor, conforme afirmado pelo escritor da *Arte poética*:

²⁰ “sem esforço as palavras seguem o assunto previsto.” (trad. *op cit.* p. 262)

²¹ “Com efeito é preciso abranger o conhecimento de inúmeros assuntos, sem o que a fluência das palavras é vazia e risível”.

*aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.
quidquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta
percipiant animi dociles teneantque fideles:
omne supervacuum pleno de pectore manat.
ficta voluptatis causa sint proxima veris [...]*

(Hor., AP., 333-338)²²

Assim, se se deseja deleitar ou comover, empregam-se matéria e expressão adequadas, revestidas de verossimilhança para atingir a finalidade pretendida no público. O efeito da verossimilhança ou da *fides* discursiva (*fideles*) (Hor., AP. 338) – os quais dotam o texto de um pacto entre autor o seu público –, conferidos à organização da matéria e à expressão é o que delinea a proximidade de Horácio a Cícero, uma vez que ambos aconselham a tratar o discurso com consistência para evitar um texto vazio e risível (*inanis atque inridenda*) (Cic., *De Or.* I, 17) ou mesmo, supérfluo (*supervacuum*) (Hor., AP., 337).

A articulação das partes da invenção e da elocução tange ao processo da clareza do poema. O preceito, guiado por um jogo de sombras entre claro e escuro, compreende a junção da elocução à disposição e à invenção. Aristóteles define a clareza como uma qualidade do enunciado, de modo que um discurso se torna claro quando consegue comunicar sua mensagem, sendo que, na poesia, esse efeito é produzido especialmente pelo ajuste das palavras à expressão da matéria (Ar., *Rhe.* III, II, 1404b).

Em busca da clareza do poema, Horácio restringe a liberdade irrestrita dada ao poeta. No conjunto do discurso, não há lugar para uma elocução que se sobressaia à invenção ou à disposição. Assim, não há espaço para palavras especiosas de *per se*, que não coexistem com a totalidade da matéria, conforme o próprio poeta venusino já havia atestado (AP, 9-13). Proceder de modo contrário a tal preceito afetaria a clareza do discurso, isto é, “a subordinação da eleição e composição das palavras à descoberta do caso, isto é, da elocução à invenção” (Martinho dos Santos, 2000, p. 207), e, assim, o poeta incorreria no vício da obscuridade.

²² “Todo poeta procura dar proveito ou deleite, ou dizer num só tempo o que é belo e útil na vida. Seja qual for o preceito, seja breve, pois logo o ânimo dócil apreende fiel e de cor o aprende. Tudo que é chocho e supérfluo vaza do peito repleto. Que o prazer do forjado esteja colado à verdade” (trad. *op cit.*, p. 262-263).

4 Tal como a pintura assim é a poesia

A partir desse conjunto de técnicas estruturais e do jogo de luminosidade entre a luz (claridade) e a sombra (obscuridade) no enunciado poético, Horácio cristaliza sua comparação entre pintura e poesia:

*Vt pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen:
haec placuit semel, haec decies repetita placebit*
(Hor., AP., 361-5, grifos nossos)²³

A passagem revela uma construção sintática própria do estilo retórico, o paralelismo. Para Wesley Trimpi (1973, p. 5), a figura do paralelismo é construída de forma comparativa e cruzada e, por isso, a sintaxe pode afetar sua interpretação. Trimpi destaca que Horácio elabora o excerto rompendo a ordem do paralelismo e propõe uma sintaxe construída pelo quiasmo, em que uma figura enuncia a posição entrecruzada dos elementos correspondentes entre si e exprime uma relação de antítese (Lausberg, 1967, p. 233).

Para o autor, a primeira comparação entre pintura e poesia é a distância (A1 *propius* e A2 *longius*), a segunda é a pintura e o poema que preferem ser vistos sob a luz (*sub luce*), ou que ama o obscuro (*obscurum*) (B1 e B2), e a terceira, a que agrada uma vez e a que agrada muitas vezes (C1 *semel* e C2 *repetita*) (Trimpi, 1973, p. 5). Do mesmo modo, a obscuridade inerente à passagem encoraja o leitor a voltar para a simples e óbvia estrutura do paralelismo retórico (Trimpi, 1978, p. 31).

Martinho dos Santos é de opinião que, nessa passagem, além de comparar pintura a poesia, Horácio se refere a discursos longos e breves. Quando o poema quer ser visto sob a luz, no caso o poema breve, o poeta burila o texto para que a elocução reluza. O poema que deseja ser visto no escuro, de longe, implicaria a composição

²³“ Feito pintura, a poesia: pois uma vista de perto
mais nos cativa, enquanto a outra é vista de longe;
esta adora o escuro, aquela se mostra nas luzes,
pois não teme o agulhão agudo de quem a critica;
esta agradou na primeira, aquela dez vezes seguidas”
(trad. *op cit.* p. 264).

longa, cuja elocução se compõe de modo muito mais difuso, e o interlocutor precisa da distância para contemplar o todo do poema. Nas palavras de M. dos Santos:

Pois, de um lado o poema breve, porque é uma pequena tira, exige do poeta que lapide uma a uma as palavras, isto é, labore na elocução, mas porque carece de partes, dispensa-o da disposição. De outro lado, o poema longo, porque se compõe de partes, exige do poeta que encadeie tiras inteiras de palavras, isto é, que labore na disposição, mas, porque transcende a singularidade das palavras, permite-lhe que cochile na elocução [...] Assim, o poema breve é composição mais minuciosa, cujas palavras se devem inspecionar; o poema longo é composição mais difusa, cujo todo se deve contemplar. (Martinho dos Santos, 2000, p. 208)

As comparações horácianas entre mais de perto (*propius*) e longe (*longius*), luz (*sub luce*) e sombra (*obscurum*), a possibilidade de o texto ser apreciado muitas vezes (*repetita*) ou poucas vezes (*semel*), todas são resultado da elocução empregada. É a experiência da elocução do discurso que cria esses efeitos de recepção do ponto de vista do interlocutor, e sobretudo, o modo como a imagem atravessa esses textos, verbais ou não. Assim, nas palavras de Trimpi: “Primeiramente não é um tipo de pintura que *ama um lugar mais escuro*, mas um tipo de *estilo característico de certas composições* que já foram distinguidas de outros tipos de estilo por meio de uma comparação com a pintura” (Trimpi, 1973, p. 10, grifos nossos).²⁴

Ademais, a concisão comparativa de Horácio expõe a tradição que originou esses conceitos do discurso. Para a comparação entre *longius* e *propius*, tanto Trimpi (1973, 1978) quanto Martinho dos Santos (2000) apontam que o cotejo realizado por Horácio segue a doutrina filosófica de Platão. Martinho dos Santos (2000, p. 208) lembra a proposição do distanciamento no *Sofista* (235 b–236 c; 266 d), de Platão, que se volta aos conceitos de arte icástica e arte fantástica, que tratam da perspectiva de como se opera a imitação:

... a arte icástica [...] consiste em operar-se a imitação segundo as medidas do exemplo e na arte fantástica [...] é própria dos que modelam ou pintam obras grandes, em que se lhes dá a medida verdadeira da beleza, o que está no alto parecerá menor do que necessário, e o que está embaixo, maior, justamente porque aquelas

²⁴ No original: “*Its not primarily a type of picture that loves a darker place, but a type of style characteristic of certain compositions which had been distinguished from other styles by a comparison with painting*”.

vemos de longe, e estas de perto (Martinho dos Santos, 2000, p. 208, grifos nossos).

Nesses conceitos da perspectiva da arte reside o termo *skiagraphía*, também presente na *Retórica*, de Aristóteles. Em Platão, o termo é associado à pintura que usa a sombra para forjar a perspectiva, de maneira que “apareça como desenho perfeito quando o todo contemplamos à distância, e se dissipe em debuxos grosseiros quando as partes examinamos de perto” (Martinho dos Santos, 2000, p. 208). Tomando os sentidos produzidos pela dimensão da *skiagraphía* na natureza da pintura, Martinho dos Santos observa que a transferência desses termos para o discurso verbal implica que o *discurso breve é icástico*, ao respeitar as medidas do exemplo para produzir a simetria da imagem e, em seu plano, cuida meticulosamente das figuras e cores de cada palavra; ao passo que o *discurso longo* se comporta como a *arte fantástica*, tendo em vista que ela forja a aparência das perspectivas e sua leitura depreende do relevo do todo, “cuidando do contorno e volume do conjunto das partes” (Martinho dos Santos, 2000, p. 209).

Aristóteles, todavia, não distingue entre discursos longos e breves, o filósofo faz a divisão entre a escrita e a oralidade. Com isso, o filósofo entende que, de um lado, há a eloquência escrita e, do outro, a eloquência do debate proferido ao público (Trimpi, 1973, p. 5; Martinho dos Santos, 2000, p. 210). Cada uma dessas expressões da eloquência possui suas características: a expressão escrita, por exemplo, é mais exata, enquanto a expressão oral é semelhante à representação teatral (Ar., *Rhe*, III, 12, 1413b). A expressão escrita é burilada pelo autor, e nela se ajustam as técnicas, evitam-se repetições e usam-se formas cuja concisão consiga representar uma amplificação, sem que a linguagem seja prolixa (Ar., *Rhe*, III, 12, 1414b). Na eloquência oral, primeiro, distinguem-se os gêneros retóricos (deliberativo, judiciário e epidítico). O gênero deliberativo versa sobre assuntos da política e é o que possui a qualidade da *skiagraphia*, nas palavras de Aristóteles, “parece-se totalmente com um desenho em perspectiva” (Ar., *Rhe*, III, 12 1414b). Isso porque o gênero deliberativo é feito para ser apreciado por multidões, logo, quanto maior o número de ouvintes, mais longe em perspectiva o discurso estará, pois nesse caso, para Aristóteles, o rigor da linguagem burilada é supérfluo e negativo. Trimpi (1973, p. 5) afirma que o gênero deliberativo aprecia a distância para que seus detalhes não sejam percebidos. Quanto menor a

distância do discurso, maior será o detalhismo, e aí se enquadra o gênero judiciário, sendo mais rigoroso em seus pormenores (Ar., *Rhe*, III, 12, 1414a). O epidítico também é para apreciar em a curta distância, pois sua expressão é oportuna para a eloquência escrita, pois esse gênero tem a função de ser lido (Ar., *Rhe*, III, 12, 1414a), ou seja, são textos que necessitam de atenção do autor para conferir brilho a expressão escrita.

A comparação entre luz e sombra é descrita no tratado do *Sublime*, cuja autoria é desconhecida, mas por convenção atribuída a (Pseudo-)Longino. Para o autor, o estilo luminoso feito pelo uso de *figuras* é um artifício usado para alcançar o efeito do sublime no poema ou na pintura, que se define pelo estilo elevado (Long. *Do Sub*. 12. 1). O texto usa os expedientes figurativos da retórica para elevar o grau de seu estilo, de modo que esse artifício reveste o texto com o belo e com a grandeza, bem como apaga qualquer parte que possa ser sentida como suspeita (Long. *Do Sub*. 17. 2). Com isso, as figuras podem criar o efeito luminoso, em que a luz salta à vista e resplandece na elocução, como também pode ser criado o efeito obscuro, em que se obscurece o artifício, mantendo-o nas sombras (Long. *Do Sub*. 17. 2). Assim, o efeito luminoso é obtido pela conciliação da beleza e paixão do sublime como excesso de luz (Trimpi, 1973, p. 12)

Por último, a comparação *semel ... repetita* refere-se à relação da pintura ou do estilo do discurso com seu efeito psicológico na audiência. Sob essa luz, Trimpi (1973, p. 14) enxerga uma possível relação interdiscursiva na comparação entre Longino e Horácio. O autor grego entende que o sublime está relacionado à percepção do texto pelo leitor. Por exemplo, quando lido muitas vezes por um indivíduo com cultura literária, à medida que este vai examinando o enunciado, o texto perde o poder de emocionar pelo sublime. Em compensação, o sublime, o belo e verdadeiro estão no texto que, sempre quando lido, agrada (Long. *Do Sub*. 7. 3-4). O verbo *placere* em Horácio delimita a afinidade de um texto e seu potencial psicológico de agradar, cujo valor para provocar tal efeito é intrínseco a sua matéria (Trimpi, 1973, p. 14). Assim, há textos que apenas agradaram na primeira leitura, enquanto outros, todas as vezes que forem lidos, agradam por sua beleza.

Horácio, com a comparação *ut pictura poesis*, quer afirmar a força da pintura e da poesia em sua capacidade de colocar um objeto diante dos olhos do interlocutor. A convenção mimética, como procedimento artístico que desencadeia um conjunto de técnicas e procedimentos para imitar, propõe que uma imagem (*εἰκόν*) surja pela

interação dos procedimentos artísticos, que, para o poeta latino, são ordenados pela sua necessidade e pela sua harmonia.

5 Vt *pictura poesis* para além de Horácio

O tópos *ut pictura poesis* de Horácio já foi também recuperado em outros momentos por diferentes vertentes teóricas das humanidades, o que o dotou de diferentes significados. Por exemplo, a Segunda Sofística, como explica Bárbara Cassin (2005, p. 187), faz uma leitura que modifica as bases da mimesis. Se até então a mimesis era fundada como uma técnica produtiva, poética, e sua representação era voltada à representação da natureza, a Segunda Sofística desloca a direção da mimesis para a representação da *cultura*, em uma ordem que altera a imitação e faz com que todo discurso seja a imitação de um outro (Cassin, 2005, p. 187). Desse modo, *ut pictura poesis* adquire o sentido de que a representação não apenas se limita em criar um objeto e colocá-lo diante dos olhos do interlocutor, mas principalmente que é possível “imitar a pintura como arte mimética — pintar a pintura. Imitar a imitação, produzir um conhecimento, não do objeto, mas da ficção do objeto” (Cassin, 2005, p. 251). Ou seja, um mesmo discurso pode ser representado em um suporte de texto verbal e visual, e a mimesis da mimesis faz com que o discurso seja representado a três graus de distanciamento da realidade, “o que se torna pretexto para a representação literária de uma pictorial” (Cassin, 2005, p. 252).

Nessa esteira, localiza-se Filóstrato (193–235 EC), pertencente ao período da Segunda Sofística. O autor dos *Eikones*, ou *Imagines*, contribui com o deslocamento da mimesis, na medida em que compreende que a descrição que reside na imagem é um *discurso*. Esse, por sua vez, é fruto da sabedoria do artista e constitui um traço comum entre a pintura e a poesia, ou seja, provém da imagem pictórica e do discurso verbal (Carbone, 2008 p. 9). Dessa forma, uma imagem é passível de ser representada em suportes verbais e não-verbais, pois é o discurso que consegue transpô-la de uma arte para outra.

O terreno imagético, em Filóstrato, pressupõe que uma imagem possua origem em uma dada forma artística e possa ser transplantada para outra expressão artística. Assim, o filósofo considera que a imagem se origina de um geometral de texto, cujas

expressões se entrecruzam e se perfazem no tempo e espaço da cultura (Cassin, 2005, p. 253). O autor também supõe que seja possível interpretar a imagem de um quadro, transferindo-a para o domínio verbal, por meio de uma descrição exaustiva de um quadro imagético, cujo objetivo é esgotá-lo até o extremo com descrições minuciosas (Cassin, 2005, p. 253). Como consequência, o exercício da écfrase, expediente retórico que se ocupa da formação de uma imagem verbal vívida,²⁵ é relacionado à possibilidade de criar os fundamentos visuais suficientes para verter o literário à representação pictórica.

A perspectiva do Renascimento na leitura do *ut poesis pictura*, para Saldanha (1995, p. 136), leva o símile horaciano ao extremo em sua comparação, esgotando a equivalência entre essas artes, como se a pintura dependesse sistematicamente da poesia em suas bases de produção. Nas palavras do autor:

... se, inicialmente, havia ainda uma clara distinção e uma consciência nítida de que as duas formas artísticas divergiam em relação aos meios e formas de expressão, aproximando-as apenas em termos de natureza, conteúdo e finalidade, a partir daqui, chegarão a estabelecer-se analogias quer de conteúdo, quer de forma. (Saldanha, 1995, p. 136)

Há muitos autores desse período que discorrem sobre o assunto sistematizando a comparação entre pintura e poesia. Brener e Martins (2022, p. 122) rememoram alguns autores desse período que propuseram a equivalência extrema entre tais artes, como o pintor italiano Cennino Cennini (1370–1440), que, em sua obra *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura* (1859), repete e amplia a máxima de Horácio, afirmando o poeta ser livre para compor sua imagem *secondo sua fantasia* (Cennini, 1859, p. 2 *apud* Brener; Martins 2022, p. 122).

O Da Pintura (1435), de Leon Battista Alberti (1404–1472), é outro tratado importante, que não apenas argumenta pela equiparação entre as artes, mas também redige toda sua doutrina organizada sobre o *ut poesis pictura* (Brener; Martins 2022, p. 122). Alberti baseia sua teoria da pintura a partir do conceito de que a pintura seria um discurso cuja imagem se articula a partir do *lógos* — organização racional que rege a poesia (Seligmann-Silva, 2011, p. 12). O pintor italiano então aplica uma retoricidade à pintura, submetendo-a à tutela do *lógos*, em que se transpõem os preceitos artísticos

²⁵ Cf. Lausberg, *op cit.*, § 369.

que regem retórica e poética para o discurso pictórico (Seligmann-Silva, 2011, p. 13). Outra característica interessante é que o pintor assume a posição do *poeta doctus* (erudito, conhecedor da cultura), sendo assim, um *pictor doctus*. Por essa erudição, o pintor faz corresponder sua produção à doutrina do *decorum* ou *convenevolezza*, cujo preceito é retomado de Horácio e rege a conveniência necessária da matéria do discurso (Seligmann-Silva, 2011, p. 13), ou seja, o decoro. Por fim, retomam-se os fins visados pelo discurso (*docere*, *mouere* e *delectare*) aplicando-os à pintura (Brener; Martins, 2022, p. 122). Nesse sentido, os domínios da pintura no Renascimento são, por assim dizer, uma “pintura de e sobre palavras, uma iconografia” (Seligman-Silva, 2011, p. 13). Assim, a pintura reflete uma relação íntima com as fronteiras da poesia, de forma que “seu fim é o (re)despertar, no espectador, das palavras que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentário; quer voltar a ser texto” (Seligman-Silva, 2011, p. 13).

O crítico alemão pré-romântico, Lessing (1729-1781), dedica sua obra *Laocoonte* (1766) inteiramente à comparação entre tais artes. Apesar de Lessing pressupor que ambas as formas busquem o mesmo efeito — o prazer e a fruição estética ao representar coisas ausentes — ele entende que ainda não seria de fato o caso de equiparar pintura à poesia, pois há um distanciamento da ordem da apreensão do sentido entre elas (Brener; Martins, 2022, p. 122). Em primeiro lugar, assume-se que a poesia está em vantagem em relação à pintura, no que tange à representação das paixões, pois o poeta pode criar personagens de modo livre, desconhecidos do público, enquanto a pintura deveria escolher temas e personagens de amplo conhecimento para ter sua representação reconhecida (Seligmann-Silva, 2011, p. 27).

Lessing propõe um vínculo entre o signo e seu significado, em que considera a forma como um sistema de signos que pode representar elementos imagéticos. Nesse sistema, a pintura dispõe os signos em um dado espaço, um ao lado do outro, sucedendo e existindo em uma relação espacial. Já a poesia, no entanto, dispõe os signos um depois do outro (Brener; Martins, 2022, p. 122), em uma relação temporal. Em outras palavras, a organização dos signos na pintura pode surgir pela *simultaneidade*, enquanto a linguagem força à *linearidade* da poesia (Seligmann-Silva, 2011, p. 37).

Com isso, a expressão de um objeto pela pintura ou pela poesia não consegue ter a mesma transposição semiótica, dado que cada um desses domínios artísticos possui um modo próprio de organizar-se estruturalmente. Portanto, para Lessing, embora exista o interesse em criar uma retorização da pintura para equipará-la à poesia, numa transposição da imagem à linguagem não há como superar a barreira natural dos sentidos próprios, como a audição e a visão, que impedem que aquela formule uma imagem tão clara quanto esta (Brener; Martins 2022, p. 122). Assim, no contexto do autor alemão, há uma certa superioridade dos sentidos na apreensão de uma imagem.

Para Seligmann-Silva (2011), apesar de Lessing ter testado os limites da doutrina do *símile horaciano*, o alemão não se liberta totalmente de seus domínios, visto que seu texto aborda a fidelidade dos princípios miméticos em relação às artes, discorrendo sobre sua organização técnica. Sua obra é, logo, sobre os limites da *mimesis* para cada arte, tratando especificamente das regras que o artista deve respeitar (Seligmann-Silva (2011, p. 55). Assim, seria lícito reivindicar para Lessing uma importância basilar nos estudos estéticos, porque sua teoria artística se ocupa da recepção de cada arte e do funcionamento de seus signos no discurso. Na opinião de Seligmann-Silva (2011, p. 55), talvez esse feito tenha servido para superar a concepção mimética das artes como cópia da realidade e, conseqüentemente, das interpretações mais usuais da doutrina do *ut pictura poesis*.

6 Considerações finais

Para construir sua crítica metapoética, Horácio retoma, por meio das metáforas e do simbolismo da própria poesia, conceitos artísticos comuns a seu tempo, o que faz com que seu texto seja uma rede em que se interligam doutrinas poéticas, filosóficas e retóricas. Assim, cria-se um enunciado didático, ornado pelas formas do *sermo*, para evidenciar a técnica que subjaz às artes produtivas, como pintura e poesia.

O poeta não coloca em questão o objeto de representação de cada uma dessas formas artísticas. Ou seja, não equipara poesia e pintura, nem considera que tenham um mesmo valor artístico, como se a forma de expressão de uma arte equivallesse à outra na totalidade. A comparação de Horácio relaciona-se, todavia, aos meios e modos

de imitação compartilhados entre ambas (Rodolpho, 2010, p. 20). As técnicas de unidade entre a matéria e as partes, clareza e elegância, todas regidas pelo decoro, convergem para um ponto em comum: a formação da imagem na poesia e na pintura.

Assim, a *AP* de Horácio se constrói com imagens ilustrativas que exemplificam a extensão da técnica, bem como seu domínio próprio, pois é somente pelo domínio e autocontrole da técnica que o poeta converte o dissonante em uma parte adequada ao todo do poema. Desse modo, imagens, como a figura do grotesco, possuem um valor metapoético para exemplificar as técnicas de composição e arranjo poéticos.

Referências

ANÔNIMO. **Retórica a Herênio**. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ARISTOTE. **La poétique**. Texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa), 2005.

ALBRECHT, M. **Historia de la literatura romana**. V. I Trad. Dulce Estefanía y Andrés Ponciña Pérez. Barcelona: Herder, 1997.

BRINK, C. O. **Horace on Poetry: The 'Ars Poetica'**. New York: Cambridge University Press, 1971.

BRENER, P. Z.; MARTINS, P. A posição dos Eikones na Segunda Sofística. In: OLIVEIRA SILVA, M. A.; IPIRANGA JÚNIOR, P.; MARTINS, P. (org.). **Filóstrato: novas abordagens**. Teresina: EDUFPI, 2022. p. 114-126.

CASSIN, B. **O efeito Sofístico**. 1. ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34. 2005.

CARBONE, A. L. La verità e il suo specchio. In: FILOSTRATO. **Immagini**. Trad. e introdução de Andrea L. Carbone. Palermo: Duepunti edizioni, 2008. p. 9-18.

CICERON. **De l'orateur**. Tomo. I. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. 3. ed. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1957.

CICERON. **L'orateur: du meilleur genre d'oraterus**. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1964.

CORDEIRO, I. de S. **O fio da imagem**: a éfrase na epístola "De Ariadne a Teseu" das Heroides de Ovídio. 2024. 194f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Araraquara, 2024.

DETIENNE, M. **Os mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DUPONT-ROC, R.; LALLOT, J. Notes., *In*: ARISTOTE. **La poétique**. Texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980. p. 143-412.

FLORES, G. G. A arte poética de Horácio: uma nova tradução poética. **Em Tese**, v. 25, n. 1, p. 234-268, 2020. <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.25.1.234-268>.

GALÍ, N. **Poesía silenciosa, pintura que habla**: de Simónides a Platón, la invención del territorio artístico. Barcelona: El acantilado, 1999.

GOLDEN, L. Reception of Horace's Ars Poetica. *In*: DAVIS, G. (ed). **A Companion to Horace**. Malden: Blackwell Publishing, 2010. p. 391-413.
<https://doi.org/10.1002/9781444319187.ch19>

GRANT, M. A.; FISKE, G. C. Cicero's "Orator" and Horace's "Ars Poetica". **Studies in Classica Philology**, v. 35. p. 1-74, 1924. <https://doi.org/10.2307/310709>

HALLIWELL, S. Introduction. *In*: ARISTOTLE. **Poetics**. Edited and translated by Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

HORACE. **Satires**. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Les Belles Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1932.

HORACE. **Épîtres**. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1967. p. 181-196.

LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literária**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LONGINO. **Do Sublime**. Tradução, introdução e comentários: Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

MARTINHO DOS SANTOS, M. O em monstrvm da Arte poética em de Horácio. **Letras Clássicas**, n. 4, p. 191-265, 2000. <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i4p191-265>

PLATÃO. Fedro. *In*: PLATÃO. **Diálogos**: Mênon-Banquete-Fedro. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971. p. 193-269.

PLATÃO. O Sofista. In: PLATÃO. **Diálogos**: O banquete, Fédon, Sofista, Político. 5. ed. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 205-330.

PLUTARCH. De gloria Atheniensium. In: PLUTARCH. **Moralia**, vol. IV. Trad. Frank Cole Babbitt, Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1936. n.p. Disponível em: <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0007.tlg088>. Acesso em: 23. abr. 2024.

QUINTILIAN. **Institutio Oratoria**. Vol 1-4. Edited and translated by Harold Edgeworth Butler. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1921.

RODOLPHO, M. **Écfrase e evidência nas Letras Latinas**: doutrina e práxis. 2010. 213f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26042010-111303/pt-br.php>. Acesso em: 22 set. 2021.

ROSADO FERNANDES, R. M. Introdução: Horácio e sua poética. In: HORÁCIO. **Arte poética**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2012. p. 15-41.

SALDANHA, N. **Poéticas da Imagem**: a pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna. Lisboa: Editora Caminho, 1995.

SELIGMANN-SILVA, M. Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enérgeia e a tradição da ut pictura poesis”. In: LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Tradução, introdução e notas: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 9-77.

TRIMPI, W. The Meaning of Horace’s Ut Pictura Poesis. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 36, p. 1-34, 1973. <https://doi.org/10.2307/751156>

TRIMPI, W. Horace’s “ut pictura poesis”: The Argument for Stylistic Decorum. **Traditio**, v. 34, p. 29-73, 1978. <https://doi.org/10.1017/S0362152900016081>

VELOSO, C. W. **Aristóteles mimético**. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

VERNANT, J.P. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VILLENEUVE, F. Notice de l’Art poétique. In: HORACE. **Épîtres**. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Société d’Edition “Les Belles Lettres”, 1967. p. 181-196.

Recebido em: 25.05.2024

Aprovado em: 12.09.2024