

## AS LINHAS E AS CORES DA HISTÓRIA

Profa. Dra. Mary Murashima – UERJ/FGV

**RESUMO:** Uma leitura das raízes históricas da relação entre pintura e retórica, no seio do discurso clássico, desde a marginalização da imagem na metafísica platônica até a dessublimação da idéia de belo – via influência aristotélica –, chegando ao *Ut pictura poesis*, de Horácio, tendo em vista a revisitação dos conceitos de história-arte e história-ciência à luz da arqueologia foucaultiana, por meio da comparação entre o quadro *A Fábula de Aracne*, de Diego de Velázquez, e o livro VI das "Metamorfoses", de Ovídio.

**Palavras-chave:** Pintura; Poesis; História

*“Os sábios são pintores; pintura é poesia; pintura é história; enfim, toda composição de pessoas hábeis é pintura.”*

*L. Dolce*

### **A tela e a teia: *A fábula de Aracne* – representação pictórica e literária**

Na sala banhada pelo contraste entre luz e sombra, onde as cores operam os hábeis contornos das fiandeiras, é de se admirar que o ranger da roda do tear em funcionamento não possa ser escutado, por mais que a audição se aproxime da mesma apuração do olhar, antes que se possa compreender que nada do que ali se vê é real, mas apenas papel e tinta, nada mais.

Papel e tinta que criaram a ilusão de uma história tão antiga quanto o tempo, história de vitórias e derrotas (não necessariamente nessa ordem, pois a ordem aqui é o que menos importa), que se alternam na vida desde sempre predestinada à morte, do mesmo modo que a intensidade maior ou menor de luzes e sombras assinala a passagem dos dias e das noites.

Tudo seria mais difícil, se os olhos, tanto os nossos quanto os do pintor, por mais atentos à ilusão do real, não estivessem aptos a ver o que outrora já havia sido contado: hábeis imagens imortalizadas pelo talento de um outro artista. Eis porque tudo, na própria pintura de Velázquez – *A fábula de Aracne (As fiandeiras)* –, parece advertir os observadores incautos: não basta olhar para saber, é preciso que os olhos antes já tenham lido.

Mínimo se torna, desse modo, o esforço de reconhecimento das imagens em primeiro plano da tela, desde que o observador ávido de familiaridade já se tenha deparado com as

páginas que o título do quadro indica como certas: as mesmas em que se escreveu a história contada na pintura.

Contam as cores que ali se trata de um combate, tramando entre o brilhante e o opaco o que as combatentes, no tempo imemorial do mito, teceram com a roca e o fuso, deixando gravado na memória dos homens. De um lado, à esquerda (sabe-se lá se por conta do discernimento do pintor sobre o certo e o errado), está Tritônia, a deusa nascida das falanges de Zeus, que, substituindo o elmo reluzente por um xale esfumado – moldura para um falso rosto envelhecido (artimanha dos *numina* ou do artista?) –, dificilmente seria reconhecida, salvo ainda a lembrança das páginas de Ovídio, como atenta o nome da tela, de tão excepcional metamorfose. Talvez o pintor não destinasse à deusa argiva sua lança, embora estivesse ela mesma envolvida em um certame, uma vez que, na luta a ser travada, suas armas seriam não apenas a lançadeira e a agulha, mas a autoridade e o capricho desmedido dos deuses, que nunca devem ser contestados. Da mesma forma, talvez o artista dispensasse a deusa da proteção do escudo, porque os imortais do Olimpo, embora feitos à imagem e semelhança dos homens, pelo único fato de serem deuses, nada deveriam temer dos mortais ou, simplesmente, porque a falta do escudo de Palas Atená já houvesse sido compensada pela própria aparência senil com a qual se revestira antes de entrar na competição: visão da senilidade confundida com o discurso da experiência, advertindo uma jovem e talentosa mortal sobre os perigos do orgulho que ousa desafiar os deuses, levando-a desastrosamente a se considerar superior a eles no que quer que seja: *seris uenit usus ab annis* (OVIDIVS, 1995: II -VI, p. 3)<sup>1</sup>. Em lugar da armadura prateada, apenas uma veste escurecida. Ao invés da bela face que disputou com Hera e Afrodite o pomo das Hespérides, só um rosto lasso que se inclina para o lado direito, proferindo palavras inaudíveis a uma ajudante atenciosa, que se reclina sobre ela. Nem um raio da luminosidade tantas vezes retratada nas narrativas homéricas, nenhum vestígio do brilho argênteo com que Ésquilo a imortalizou no Areópago, quando do julgamento de Orestes. Em lugar de Tritônia, a grande Palas, padroeira das artes e dos artesãos, vê-se apenas uma anciã parcialmente escondida por uma roca, cujos raios indicam engenho posto em função, e absolutamente imersa nas sombras.

À direita, sua oponente: certamente Aracne, a jovem tecelã lídia, cujas obras justificavam inclusive a visita das ninfas, fugidas dos vinhedos do Timolo e das águas do Pactolo, ávidas de contemplação da beleza. Lá está ela, *tal qual* contara Ovídio (se a tanto chega uma idéia de semelhança entre uma personagem pintada e uma outra escrita), começando a formar novelos de lã bruta, ajeitando-os com a ponta dos dedos, pronta a

amaciá-los na forma de flocos de neve, estendendo os fios em compridos filamentos. Entretanto, contrariamente às palavras do poeta, nada na tela nos leva a crer que tenha sido a artesã *a Pallade doctam* (OVIDIVS, 1995: II -VI, p. 2)<sup>2</sup>. Sobre ela, também se reclina uma jovem atenta ao trabalho da tecelã, mas, ao contrário de Palas, seus braços bem torneados se desnudam solícitos ao manuseio dos fios, enquanto o branco de sua blusa reluz, em meio à escuridão do primeiro plano da tela. Seu rosto, contudo, não se dá a ver, uma vez que voltado na direção contrária à face da deusa/anciã. Um rosto talvez belo, o que também pouco importa, mas certamente jovem, pois desconhece, como lhe recomendara Palas e como nos foi legado uma vez mais pelos versos de Ovídio, que a velhice não acarreta apenas os percalços do que desejaríamos escapar e teima em ultrapassar o *métron* destinado aos mortais, desafiando a própria deusa, confiante na sua superioridade na arte de tecer: *et nimium uixisse diu nocet* (OVIDIVS, 1995: II -VI, p. 3)<sup>3</sup>. Sobre ela incide uma luz diagonal, cuja origem desconhecida esconde-se por trás de uma parede à esquerda do quadro e que comunica o primeiro plano da tela a um segundo plano da pintura, destacando o resolutivo entretenimento da artesã com o trabalho de cardar os fios e preparar a lã para tecer o desfecho do seu destino.

Exatamente no meio entre uma e outra – deusa e mortal, desafiada e desafiante – uma mulher se encontra abaixada, olhar atento ao emaranhado de linhas que jazem aos seus pés. Talvez uma das três Musas que conspiraram contra Aracne, narrando a Palas o crime da simples mortal que ousara se gabar de possuir um talento superior ao da própria deusa. Talvez a terceira das Moíras, as impassíveis fiandeiras em sua incessante tarefa de esticar, enrolar e tecer o fio da vida, representantes que são de uma lei universal que não podia ser transgredida nem mesmo pelas divindades; filhas da Noite encontrando seu lugar no espaço de sombras do quadro: duas mulheres ao redor de uma disputa entre uma deusa e uma mortal e uma terceira desatenta aos desejos tanto divinos quanto humanos, silenciosamente aguardando o desenrolar e o enrolar dos fios, testemunhando a ilusão daqueles que se julgam capazes de tecer a própria sorte. Contudo, nada, nem nas linhas nem nas cores de um e outro artista, esclarece tal possibilidade.

No segundo plano, em proporções bem menores que as das personagens já descritas, uma alcova abriga outras cinco mulheres. Outras? À esquerda, ainda permanece Palas, que agora pode ser claramente reconhecida, apesar das pinceladas do artista já não serem tão precisas, em respeito à fidelidade de reprodução de uma distância, não se sabe ao certo, existente no espaço ou insistente no tempo: lá está a altiva Tritônia, agora sem disfarces,

---

<sup>1</sup> “a experiência é fruto dos anos”.

<sup>2</sup> “instruída por Palas”.

portando elmo e escudo, braço erguido em direção aos céus, ao fim da disputa da qual saíra vencida, mas pronta a arrebatar da opositora colocada à sua frente, no centro da alcova, os louros de sua merecida vitória. Junto a elas – uma à esquerda, do lado da deusa, outra à direita, um pouco mais afastada, mas do lado de Aracne –, duas das três Musas (se Musas são), ou duas das três Moíras (se ao observador é dado algum direito de análise ou interpretação da obra), ainda observam impassíveis, dessa vez o fim da contenda, enquanto a terceira, também à direita, como se agora tomasse o partido da pobre mortal, volta o rosto para trás – lugar privilegiado na representação do primeiro plano da tela, seja no espaço, por ser aquele que se observa com mais nitidez, seja no tempo passado, visto que só ele, mediante a instância daquilo que é e daquilo que ainda será, pode ser conhecido. Todas as três – Musas, Moíras ou testemunhas anônimas da querela entre Palas e Aracne – estão ricamente trajadas segundo o costume das mulheres ao tempo do pintor, já que a ele, artista demiurgo, consciente de seu poder de representação e da verdade que traz para si dessublimada do mundo das Idéias, também se dão alguns direitos.

Ao fundo, recobrando a parede no interior da alcova, vê-se ainda um bordado, cuja orla em fundo verde assenta as *mesmas* flores entrelaçadas com as heras flexíveis que emolduravam a obra de Aracne na competição transcrita por Ovídio (tanto quanto é possível que as flores tecidas pelas cores do pintor ou pelos versos do poeta possam coexistir pacificamente na região da similitude). Em seu bordado, conta Ovídio que a jovem meônia representou os amores ilícitos dos deuses com as mortais, dentre os quais os episódios em que o grande Zeus, Netuno, Febo, Líber e Saturno (divindades gregas e romanas acomodadas sem controvérsias através da pena do poeta) haviam facilmente abandonado a aparência divina e utilizado todos os artifícios, metamorfoseando-se em animais das mais diversas índoles, desde a águia até o cordeiro; ou em diferentes elementos, tais como o ouro e o fogo; ou mesmo em *algo* ainda mais grave: assumindo a forma de simples mortais, para seduzir as mulheres que, pela beleza, já os haviam conquistado, o que provocou ainda mais a ira da deusa. Entretanto, o bordado que agora se vê pintado desafia a semelhança com o bordado tecido pelos fios de Aracne através das palavras do poeta: no alto e à esquerda, como que voando em direção à cabeça da tecelã lídia, apenas dois cupidos, em meio a um céu azul tingido por nuvens coloridas, indicam que, para saber, os olhos precisam uma vez mais ir além do que está sendo visto na tela, mas que contraditoriamente, contudo, também não se encontra fora dela. Isto porque o pintor representou não apenas o que antes já havia sido lido, como também o que anteriormente já havia sido pintado. Os *mesmos* cupidos, o *mesmo* céu, as *mesmas* nuvens (se

---

<sup>3</sup> “muitas vezes é prejudicial ter vivido demais”.

é que a cópia, por mais fiel à coisa representada, possa se igualar àquilo que representa) já figuravam em um quadro de Rubens que, por sua vez, também é cópia de uma famosa tela assinada um século antes pelas mãos de um outro pintor – Ticiano –, que, a exemplo do trabalho da tecelã mítica, representara uma das famosas conquistas de Zeus: metamorfoseado em touro para raptar Europa, a mortal que Ovídio descrevera em primeiro lugar no bordado da jovem lídia, iludida pela figura do touro, *uerum taurum* (OVIDIVS, 1995: II -VI, p. 4)<sup>4</sup>, como um mar de verdade.

### **Representações pictóricas e literárias: formas de saber da episteme épica à renascentista**

Contudo, do touro contado como um mar de verdade, resta na tela apenas a idéia da artimanha gerada pelo poder ilimitado dos deuses para enganar os homens – estocadas do pincel do artista que sugerem cores, confundindo contornos e desmentindo a verossimilhança. Um mar de verdade metamorfoseado em ilusão, que, por sua vez, transforma-se de novo em verdade: pura verdade de representação, na tela de Velázquez. O pintor d’*A fábula*, de fato, representou o que por três vezes, antes dele, já havia sido representado – pelo olhar de Rubens que se pretendia idêntico ao de Ticiano e pelo olhar de Ticiano que se queria igual à poesia de Ovídio sobre o bordado de Aracne – uma tradição de olhares que cedeu à visão da mitologia como um mundo transcendente e heróico, no qual os homens deveriam coexistir pacificamente à sombra da verdade, primeiro de muitos deuses e depois de um único Deus. Alegorizou as três vezes pelas quais o artista outrora era considerado distante da Verdade até o momento em que descobre, no interior de si, a sua verdade, fazendo do Mesmo característico da cópia um Outro na representação da representação clássica. E foi assim que, como forma de saber, oriunda da separação das palavras e imagens das coisas que elas representam, *A Fábula de Aracne (As Fiandeiras)*, ao lado de tantas outras, também se inscreveu na história, escrevendo a história.

História de um momento em que o artista, que sobreviveu à sombra da imagem dos deuses, da natureza e do cosmos na idade grega e que contrariou os princípios da identidade que se fundamentam no mesmo e na repetição, que prevaleceram no solo renascentista até o século XVI, começou a questionar os limites da analogia e da similitude para pensar a representação como forma de representação, na episteme clássica. História feita de histórias que pelas mãos hábeis de diferentes artistas foram pintadas, escritas, tecidas ou simplesmente *pictae*, como sabiamente expressa, referindo-se a todas elas, o participio do verbo latino

---

<sup>4</sup> “um touro verdadeiro”.

*pingere*. Histórias que não apenas historicizam a arte como modo de pensar, mas também como elemento de resistência ao poder que inegavelmente se associa a toda forma de saber, por meio de sua força criadora, gerador máximo de subjetividade, como bem demonstra a *Fábula* de Velázquez.

Palas e Aracne teceram diferentes histórias, revisitaram diferentes episódios passados. Nos quatro cantos de seu bordado, a deusa relembrou, ao redor da imagem das divindades olímpicas coroadas pela Vitória, exemplos dos castigos destinados aos mortais pelo atrevimento de sua *hýbris*, sua ousadia em desafiar os deuses, gravando o triste destino dos reis da Trácia, Hemo e Ródope, por ousarem tomar os nomes de Zeus e Hera, bem como o infortúnio da rainha dos pigmeus, da irmã de Príamo e das filhas de Ciniras, que afrontaram a vingativa esposa do maior dentre os deuses olímpicos. Entretanto, não é a obra de Palas que se vê ao fundo do quadro de Velázquez, mas aquela que a própria deusa, incapaz de reconhecer ali qualquer imperfeição, destruiu antes de selar o destino de sua opositora. Velázquez recusa-se ainda a reproduzir o final destinado a Aracne no mito transcrito por Ovídio: condenada que fora a se balançar no fio que teceria para todo o sempre transformada em uma aranha. Ao contrário, destinando à deusa as sombras, enquanto que, nos dois planos do quadro, faz incidir sobre a figura de Aracne o fecho de luz que percorre a diagonal da tela, o artista acaba por *pingere* uma nova história. História em que, na distância que pode ser arqueologizada entre as palavras de Ovídio e as imagens de Velázquez, surge uma nova forma de saber, capaz, por sua vez, de determinar uma nova genealogia para a relação entre os homens e os deuses, nesse largo espaço que vai da idade épica à curva do século XVII. História que registra a arte ou arte que reconta a história, definindo, em função de novos processos de subjetivação, diferentes *tópoi* para as noções de verdade e ilusão: ambas presentes na imagem desse raio de luz que substitui a palavra Vitória, outrora utilizada unicamente junto ao campo semântico dos deuses, mas naquele momento destinada exclusivamente a uma artista que se recusava à submissão, pois, como muitos séculos depois dos versos de Ovídio seria escrito por um outro artista, na virada, talvez, de mais uma episteme, é dessa matéria que se faz a única arte e história possíveis, equivalentes a papel e tinta, mas também a alguma coisa mais.

### **Imagem: a marginalização histórica**

Uma arqueologia da história através de seu regime de enunciados e de visibilidades: esse foi o fruto do olhar atento de Michel Foucault, que dirigiu a escritura aos grandes silêncios e ausências que margeiam a história oficial, como o elemento que, como se pretende

mostrar, termina por recolher duas grandes exiladas pela metafísica platônica no início do mundo das idéias: pintura e ficção.

Destituída de posição relevante no seio do pensamento filosófico que acalentou o ideal platônico de Verdades inalcançáveis pela experiência sensível, a imagem foi reduzida a sombra – simulacro sem ressonância nas paredes de uma caverna. Imagem de uma imagem, cópia de uma cópia, para a qual só atentam os olhos cegos dos pintores que trasladam a verdade absoluta para a região do múltiplo e do variável, afastando-se do imutável e do eterno. Aos pintores, assim como aos poetas, Platão fechou as portas de sua República ideal, por considerá-los três vezes afastados de sua idéia real, imitadores que são da natureza, meros criadores de aparências:

*Podemos dizer, por exemplo, que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro ou qualquer outro artesão sem conhecer o ofício de nenhum deles; e se for bom pintor, não deixará de iludir as crianças e os ignorantes pintando um carpinteiro e mostrando-o de longe, porque lhe terá dado a aparência de um carpinteiro de verdade. (PLATÃO, [198?]).*

Contudo, o filósofo não levou em consideração que a ilusão pictórica, no próprio limite da compreensão dos artistas de seu tempo, “não quer durar, mas, ao contrário, pretende apagar-se no exato momento em que seus efeitos triunfam, para poder despertar a admiração dos que, por um instante, foram suas vítimas.” (LICHTENSTEIN, 1994: 55).

É assim que se afirma a glória daquele famoso Apeles: gratificado ao ver reconhecido o poder de ilusão de sua obra, mas seguro de que no limite dessa imitação (e apenas nela) encontra-se a sua única força criadora, nesse jogo habitual das identidades que desaparece tão logo se instala. *Ne sutor ultra crepidam*: ao filósofo nada além da Idéia; enquanto que ao pintor nada além da cópia<sup>5</sup>.

### **Pintura e oratória: os simulacros da aparência**

Conforme expressa Platão, no *Górgias*, pintores e ainda oradores confundir-se-iam no culto sofista dos simulacros da aparência, através da “natureza supérflua” – seja das linhas e cores de um quadro, seja de um corpo –, que na oposição platônica à retórica é revestido de uma indignidade quase ontológica como elemento de produção de imitações enganadoras. A esse tipo de atividade mimética – a de pintores e oradores – Platão chamou “ vaidades ” e considerou-as “ feias ”, sentenciando-as à marginalidade por visarem ao agradável sem a preo-

---

<sup>5</sup> É Plínio, o Antigo, que atribui ao pintor Apeles essa frase. Conta ele que, certo dia, um sapateiro criticou o desenho de uma sandália em um quadro pintado por esse artista que, levando em consideração a crítica, alterou a sandália. Mas, no dia

cupação com o melhor. Acusação que deitará suas sementes na história e da qual a pintura e a retórica tentarão se defender, como afirma Jacqueline Lichtenstein:

*Identificando os valores estéticos aos valores morais, essa definição da feiúra garante o triunfo da metafísica que passa a ser, assim, o único fundamento e garantia da beleza. Para existir, o Belo será obrigado a exibir seus atestados de boa conduta moral e metafísica. Como não deve procurar apenas agradar, seu lugar está filosoficamente designado: entre a Verdade e o Bem (LICHTENSTEIN, 1994: 48).*

A crítica de Platão à retórica é contundente, pois, se, para o filósofo, a linguagem é sempre suscetível de dizer a verdade, a retórica seria a perversão de uma função natural do discurso, que a filosofia, afirmando-se contra a sofística, deveria ser capaz de restaurar.

Apenas submetendo-se a determinadas condições, a imagem foi aceita pela filosofia: acolhida pela retórica sob a forma de metáfora e desdobrada nas figuras poéticas, nas quais o visível tornou-se ele mesmo um elemento do discurso, só perceptível graças ao poder evocador do verbo e não do corpo.

Dessa forma, por serem destinadas a ser ouvidas e não vistas, as figuras poéticas e retóricas não foram a princípio consideradas capazes de interferir no primado da linguagem. Ao contrário, aumentavam seu poder, estendendo-o a novos domínios. Assim, só através da metáfora a imagem foi capaz de inscrever-se na ordem das legitimidades teóricas sem, aparentemente, colocar as artimanhas do discurso em perigo.

### **Uma nova dimensão: a dessublimação das idéias**

Contudo, as imagens visíveis saberiam se aproveitar das brechas deixadas por Platão para irem ao encontro de outras idéias, em solo romano, pelo caminho já aberto por Aristóteles. De fato, em seu *Orator*, Cícero, empreendendo uma defesa da arte oratória, desloca habilmente o mundo das Idéias platônico para o espírito do artista, donde resulta que o conceito de belo, ao contrário do ponto de vista tradicional em história da arte, não mudou ao longo da história clássica, sendo apenas redimensionado, como acredita Erwin Panofsky:

*Primeiro ponto: as Idéias já não são mais substâncias metafísicas que existem fora do mundo das aparências sensíveis, e nem mesmo fora do Intelecto, num “local supraceleste”; são, ao contrário, representações ou intuições que existem no espírito do próprio homem. Segundo ponto: o pensador da época considera a partir de então perfeitamente natural que as Idéias sejam reveladas preferencialmente na atividade do artista. É sobretudo no pintor, e não mais no dialético, que se pensa agora quando se discute o conceito de **Idea**. (PANOFSKY, 1994:12).*

---

seguinte, o sapateiro, ainda não satisfeito, resolveu criticar também o desenho da perna, levando Apeles ao comentário: *ne sutor ultra crepidam* – ao sapateiro nada além da sandália.

O mais interessante na afirmação de Panofsky, também confirmada por Gombrich (GOMBRICH, 1995), é que, de fato, a Idéia platônica nunca foi contestada, mas sim dessublimada, através da valorização do artista e das artes e, dessa forma, se o platonismo erigiu doxas para impor a homogeneidade de uma ordem baseada em um ideal abstrato à representação, o aristotelismo privilegiou as dimensões estéticas e retóricas da aparência, invertendo o conceito de Idéia para uma teoria da arte e, assim, abrindo para a representação o espaço do desejo e do heterogêneo.

Em sua *Arte poética* e em sua *Arte retórica*, Aristóteles foi mesmo bem mais preciso ao se acercar da noção de **mímesis**, legando-nos uma teoria da autonomia do belo não apenas subordinado à verdade e ao bem, mas capaz de legitimar "as liberdades artísticas inerentes às necessidades da produção das artes miméticas e o prazer estético fornecido por suas representações" (LICHTENSTEIN, 1994: 65), o que leva Lichtenstein a esboçar, em *A cor eloqüente*, os limites de uma teoria pictórica na Renascença cujas origens reportam à *Arte Poética* e à *Arte Retórica* de Aristóteles.

Filosoficamente, portanto, o Renascimento não representou uma oposição ao pensamento platônico, como acrescenta ainda Gombrich, comentando o neoplatonismo renascentista:

*Valendo-se, no entanto, dos mesmos fundamentos, o neoplatonismo tentou reservar à arte um novo lugar, agarrado logo pelas academias emergentes. A questão é justamente, argumentavam eles, que o pintor, ao contrário dos mortais comuns, é uma pessoa que tem o dom divino de perceber não o mundo imperfeito e evasivo dos indivíduos, mas os próprios arquétipos na sua eternidade.* (GOMBRICH, 1995: 166).

Desse modo, de acordo com as idéias de Panofsky, Lichtenstein e Gombrich, podemos considerar uma nova perspectiva em termos de história da arte, diferente do ponto de vista tradicional, e que coloca em questão de que maneira o conceito de Idéia, a princípio identificado com a inferioridade das manifestações artísticas, pôde-se transformar, quase inversamente, em um conceito da teoria da arte.

### **Ut picture poesis**

Torna-se mais fácil entender assim, como, em sua *Epistula ad Pisones*, Horácio, dentro dos limites do projeto de arte representativa, pôde, ao mesmo tempo em que defendeu a valorização da Idéia identificada com a razão, reconhecer que "*pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.*" (HORATIVS, *Epistula ad Pisones*. In: \_\_\_\_\_. *Briefe*, 1914: 290)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> "a pintores e poetas sempre existiu o justo poder de ousar seja o que for".

Para Horácio, a obra é regida por leis internas que dirigem sua composição, estruturando-a através da ordem e da unidade que podem ser alcançadas pela razão, pelo trabalho e pela disciplina do poeta. A arte torna-se, portanto, inseparável de sua natureza, como fonte autônoma de inspiração, associada, contudo, ao elemento capaz de tirá-la de seu estado original, bruto e caótico, através do engenho – do trabalho posto em ação –, desde o plano que se esboça no pensamento até a sua concretização final, o que tão bem soube normatizar e demandar o espírito renascentista. É através, portanto, da associação da atitude crítica à experiência criativa que Horácio, sem abandonar a Idéia platônica, responde à tríplice condenação da poesia: à inconsciência do poeta, ao ilusionismo da poesia e ao poder encantatório do ritmo e da harmonia que compõem o poema.

A poesia é capaz de pensar sobre si mesma e, da mesma forma, a pintura:

*ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,  
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;  
haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,  
iudicis argutum quae non formidat acumen;  
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*

(HORATIVS, Epistula ad Pisones. In: \_\_\_\_\_. *Briefe*, 1914: 351)<sup>7</sup>

A noção de *ut pictura poesis*, legada à Antigüidade por Aristóteles e Horácio, aproxima a literatura das artes visuais, através da necessidade de rigor no traço que figura verbalmente o objeto, tal qual a imagem preconizada pelos artistas clássicos. Para a Antigüidade clássica não havia dúvida entre essa relação, da mesma forma que, na base racional que estruturou o pensamento e as artes renascentistas em direção a esse objetivo, existiu uma intencionalidade fenomenológica comandada pelo critério de *verdade*. O Renascimento foi embalado pela perspectiva racional da *mimesis* enquanto representação do real, em busca da reprodução da natureza a partir do somatório entre arte, como inspiração, e engenho, como técnica, e tal verdade, na medida em que não se distanciava em momento algum da *Idea*, não era colocada em dúvida pela estética clássica.

### **História-arte e história-ciência: uma epistemologia no traçado da imagem**

Da bifurcação em arte e engenho, bem como do paralelo entre pintura e ficção, o Renascimento viu ainda nascer duas epistemologias não coincidentes: a História-arte e a

---

<sup>7</sup> “poesia é como pintura: uma, se estiveres mais próximo, mais te agradará, e a outra, se te afastares para mais longe; uma ama a penumbra, a outra deseja ser vista sob a luz, pois não teme o olhar arguto do crítico; uma agradou uma vez, a outra agradará dez vezes repetida.”

História-ciência. (NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, 1988:10-13).

O interesse pela história, como narrativa de acontecimentos passados, tornados presentes e visíveis pelo olhar sintético do historiador, enquanto observador fictício muito próximo do artista, testemunhou a diluição de limites entre história e ficção, através de escritos como os de Michelet e Balzac.

Por outro lado, motivados pelo interesse na pesquisa das fontes da "verdade histórica", historiadores como Ranke, no século XIX, caminharam em uma direção oposta, através da crença na não coincidência entre conhecimento e percepção, segundo a qual o passado só se dá a conhecer indiretamente e, portanto, fora da esfera do visível; um ponto de vista que só se pôde tornar possível a partir da revolução científica empreendida pelos séculos XVI e XVII. Uma história-arte e uma história-ciência. Na historiografia que se orienta por essas duas epistemologias forjadas no mesmo solo humanista que destacou as artes, trazendo o mundo das Idéias para o interior do artista, ou que associou o conceito de Verdade platônica ao engenho ou à razão, não existiria o mesmo paradoxo que apontamos motivar uma revisão historiográfica no âmbito das artes?

### **O olhar foucaultiano**

Talvez venha daí o interesse na obra de Michel Foucault pela revisitação da estética renascentista através da descrição do quadro *Las Meninas*, de Diego de Velázquez: uma obra apresentada pela arqueologia de Foucault como capaz de questionar os limites da representação renascentista ainda calcados, apesar das reivindicações em contrário, na Idéia de Belo platônica (FOUCAULT, 1987). Tal interesse é fruto das sedutoras e intrincadas relações desenvolvidas pelo projeto arqueológico foucaultiano entre história e saber, vasculhadas através das conjunções entre o visível e o enunciável, acabando por desembocar audaciosamente na problemática filosófica que percorre os limites entre a imagem escrita e a visual em *Isto não é um cachimbo* (FOUCAULT, 1988). Ele existe enquanto possibilidade de introdução ao tema da consciência histórica que, forçosamente, nos faz pensar na questão do discurso historiográfico, tanto no campo das artes como no da literatura.

De algum modo, na longa série que vai da Baixa Antigüidade ao Renascimento, não existiram tantos cortes ou movimentos de oposição tão fáceis de serem demarcados, o que tentamos trilhar através do paralelo entre imagem e discurso, arte e ficção. Aparentemente, de modo contraditório, contudo, torna-se também impossível falar em evolução e continuidade no

âmbito da teoria das artes, em todo esse período de longa duração, que testemunhou o exílio e, ao mesmo tempo, a ascensão do valor artístico. Tal paradoxo nos leva a procurar no campo da história, movidos pela arqueologia do saber foucaultiana, novas perspectivas para a historiografia literária, a partir de um paralelo com o discurso historiográfico na esfera das artes.

Há várias razões para se acreditar, de fato, que na tão complexa área dos estudos históricos, exista um veio não discursivo ainda inexplorado e cuja fonte talvez reporte a um tempo em que reis e rainhas figuravam em deslumbrantes telas a óleo, renascidos da arte e do engenho de um artista demiurgo, que os imortalizava para a eternidade numa mágica mistura de tintas e cores. Segundo Paul Veyne, a história narrativa guarda uma relação com o ideal florentino de desenho na pintura e na escultura, enquanto "percepção do mundo visível através duma experiência do olho, muito elaborada, onde a perspectiva e a anatomia tinham o lugar duma tópica." (CLARK, Kenneth. *Le Nu*. Livre de Poche: 1969. Trad. de Laroche. v. 1, p. 298; v. 2, p. 204 apud VEYNE, 1987:260).

Para os florentinos, o aprendizado da anatomia era uma ciência que se elevava acima da percepção vulgar e, nesse sentido, a percepção do corpo humano era desenvolvida pela aprendizagem de um questionário visual que tematizava um conhecimento implícito e transformava-o em experiência a descrever.

Tal qual esse ideal renascentista de desenho, para Veyne, a história é conhecimento descritivo pois:

*o leitor dum livro de história sente, ao ver funcionar os sobressaltos dos assuntos humanos, um prazer da mesma ordem que o dum amador florentino observando a forma e o jogo de cada músculo, de cada tendão. Tal é o interesse da história; não é de ordem teórica, nem humanista, nem relativo aos valores, nem à existência singular.* (CLARK, Kenneth. *Le Nu*. Livre de Poche: 1969. Trad. de Laroche. v. 1, p. 298; v. 2, p. 204 apud VEYNE, 1987:261).

O fascínio de Foucault por uma tela renascentista se faz presente muito mais como capacidade de problematização da história, a partir do momento em que o quadro de Velázquez se apresenta como singularidade, representativo que é de um novo tempo, expondo esse paradoxo, do que como possibilidade de introdução da perspectiva humanista em sua obra. É antes a porta de entrada para o questionamento dessa mesma perspectiva e uma leitura da história como obra de arte, caminho para o qual orientou sua arqueologia em direção a uma topologia dos modos de subjetivação, como analisou Gilles Deleuze em seus estudos sobre Foucault, conduzindo-nos uma vez mais às conclusões de Paul Veyne:

*O interesse de um livro de história está nisso; e não nas teorias, idéias e concepções da história, completamente embrulhadas para serem entregues aos filósofos; ele está mais no que faz o valor literário desse livro. Pois a história é uma arte, como a gravura ou a fotografia. (...) a história, o que quer que façamos, será obra de arte **apesar** dos seus esforços no sentido da objetividade, do mesmo modo que um excelente desenho, por um desenhador de monumentos históricos, que faz ver o documento e não o banaliza, é em certo grau uma obra de arte e supõe algum talento de seu autor.*( VEYNE, 1987, p. 256).

### **Referências bibliográficas:**

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [198?]. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. (Clássicos de Ouro, 14220).
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985. Trad. de Jaime Bruna.
- CÍCERO. Orator ad Brutum. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres**. Paris: Les Belles Letres, [196?].
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves.
- \_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1988. Trad. de Jorge Coli.
- \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Trad. de Salma Tannus Muchail.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LICHTENSTEIN, J. **A cor eloqüente**. São Paulo: Siciliano, 1994. Trad. de Maria Elizabeth C. de Melo e Maria Helena de M. Rouanet, p. 55.
- NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce (Org.). **Narrativa, ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 10-13.
- PANOFSKY, E. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. Trad. de Paulo Neves, p. 12. (Tópicos).
- PLATÃO. **Diálogos III: a República**. Livro X. Rio de Janeiro: Ediouro, [198?]. Trad. de Leonel Vallandro. (Universidade, 1273).
- \_\_\_\_\_. **Górgias: ou a oratória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Trad. de Jaime Bruna.
- Q. HORATIVS FLACCVS. Epistula ad Pisones. In: \_\_\_\_\_. **Briefe**. 4. ed. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1914. Trad. para o alemão de Adolf Kiessling. Versos. 9-10, p. 290.
- VEYNE, P. **Como se escreve a história**. Lisboa: Edições 70, 1987. (Lugar da História, 20), p. 260.

“*Haud mora, constituunt diuersis  
 partibus ambae  
 Et gracili geminas intendunt stamine  
 telas;  
 Tela iugo uincta est, stamen secernit  
 harundo,  
 Inseritur medium radiis subtemen  
 acutis,  
 Quod digiti expediunt atque inter  
 stamina ductum  
 Percusso pauunt insecti pectine  
 dentes.  
 Vtraque festinant cinctaeque ad  
 pectora uestes  
 Bracchia docta mouent, studio  
 fallente laborem.  
 Illic et Tyrium quae purpura sensit  
 aenum*

*Texitur et tenues parui discriminis  
 umbrae,  
 Qualis ab imbre solet percussis  
 solibus arcus  
 Inficere ingenti longum curuamine  
 caelum;  
 In quo diuersi niteant cum mille  
 colores,  
 Transitus ipse tamen spectantia  
 lumina fallit;  
 Vsque adeo quod tangit idem est;  
 tamen ultima distant.  
 Illic et lentum filis immittitur aurum  
 Et uetus in tela deducitur  
 argumentum.”*

(OVIDIVS, *Metamorphoseon*, II. Liber VI, v. 53-69, p. 3-4.)

Figura 1



Diego de Velázquez. *A Fábula de Aracne (Las Hilanderas)*. 1656.

Óleo sobre tela. 1,70 X 1,90 m.

Madrid, Museo del Prado.

*“Sem demora, ambas se organizam em diferentes direções*

*E tecem duas telas com o delicado fio;*

*A tela está presa pelo cilindro, a travessa separa o fio,*

*No meio, com lançadeiras pontudas, insere-se a trama,*

*Que os dedos desenredam e que, estendida entre os fios,*

*Os dentes abertos nivelam com o pente batido.*

*Uma e outra se apressam e as vestes cingidas ao redor do*

*peito*

*Movem os ágeis braços com uma dedicação que oculta a*

*fadiga.*

*Ali não só a púrpura que sentiu o bronze tório*

*É tecida, como também as sombras tênues de ligeira*

*diferença,*

*Tal como o arco, quando batidos os raios de sol pela chuva,  
costuma*

*Tingir com uma grande curvatura o vasto céu;*

*No qual reluzem mil cores, ao mesmo tempo que*

*A própria transição confunde, contudo, os olhos que  
observam,*

*De tal modo que o que está próximo é o mesmo, mas o que  
está distante é diferente.*

*Ali acrescenta-se aos fios o ouro flexível*

*E um antigo argumento é representado na tela”*

(OVÍDIO, *Metamorfoses*, II, Livro VI, v. 53-69.)

*“Maeonis elusam designat imagine tauri  
Europam; uerum taurum, freta uera putares.  
Ipsa uidebatur terras spectare relictas,  
Et comites clamare suas, tactumque uereri  
Assilientis aquae, timidasque reducere plantas.”*

(OVIDIUS. *Metamorphoseon*, II, Liber VI,  
v. 103-107, p. 5.)

Figura 2



Rubens. *Cópia de O Rapto de Europa, de Ticiano*. 1628. Óleo sobre tela. 1,81 X 2,00 m.  
Madrid, Museo del Prado.

*“A meônia mostra iludida pela imagem do touro  
Europa; julgarias um touro verdadeiro, mares  
verdadeiros.  
Ela própria parecia contemplar as terras abandonadas,  
Chamar suas companheiras, temer o contato  
Da água que a acometia e encolher os pés receosos.”*

(OVÍDIO, *Metamorfoses*, II, Livro VI, v. 103-107.)

Figura 3



Ticiano. *O Rapto de Europa*. Óleo sobre tela. 1,78 X 2,05 m.

Boston, Museu Isabella Stewart Gardner.