

**PINGENDA HISTORIA:
UMA ARQUEOLOGIA DA “UT PICTURA POESIS”
Profa. 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 revisão dos conceitos de história-arte e história-ciência à luz da arqueologia foucaultiana.

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

I. Pingo, -is, -ere, pinxi, pictum: 1. Bordar com diferentes cores; tatuar. 2. Pintar (próp. e fig.); colorir; embelecer; representar (em pintura), representar (fig.). 3. Ornar. 4. Retratar, descrever. escrever. 5. Gravar.

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 experiên-

cia 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.¹

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”.² 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.³

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 preocupação 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 defini-

ção 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.⁴

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**.⁵

O mais interessante na afirmação de Panofsky, também confirmada por Gombrich⁶, 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”⁷, 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.⁸

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 PICTURA 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.**”⁹

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.**¹⁰

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 História-ciência.¹¹

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 FOUCULTIANO

Talvez venha daí o interesse na obra de Michel Foucault pela revisão 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 platônica¹². 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*¹³. 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.”¹⁴ 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.¹⁵

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.¹⁶

II. HISTORIA, AE: 1. História, narração de fatos históricos. 2. História, narrativa de fatos históricos ou fabulosos; narração; conto; fábula.

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. *Apoética 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.

NOTAS

¹ PLATÃO. **Diálogos III: a República. Livro X**. Rio de Janeiro: Ediouro, [198?]. Trad. de Leonel Vallandro. (Universidade, 1273).

² LICHTENSTEIN, J. **A cor eloqüente**. São Paulo: Siciliano, 1994. Trad. de Maria Elizabeth C. de Melo e Maria Helena de M. Rouanet, p. 55.

³ 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 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.

⁴ LICHTENSTEIN, 1994, p. 48.

⁵ PANOFSKY, E. **Idea**: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 1994. Trad. de Paulo Neves, p. 12. (Tópicos).

⁶ Cf. GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁷ LICHTENSTEIN, 1994, p. 65.

⁸ GOMBRICH, op. cit., p. 166.

⁹ “a pintores e poetas sempre existiu o justo poder de ousar seja o que for”. 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.

¹⁰ “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.” Q. HORATIVS FLACCVS, 1914, versos 361-365, p. 351.

¹¹ Cf. NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce (Org.). **Narrativa, ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 10-13.

¹² Cf. FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Trad. de Salma Tannus Muchail.

¹³ Cf. FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1988. Trad. de Jorge Coli.

¹⁴ CLARK, Kenneth. *Le Nu*. Livre de Poche: 1969. Trad. de Laroche. v. 1, p. 298; v. 2, p. 204 apud VEYNE, P. **Como se escreve a história**. Lisboa: Edições 70, 1987. (Lugar da História, 20), p. 260.

¹⁵ Ibid., p. 261.

¹⁶ VEYNE, 1987, p. 256.