

CORES

**Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval**

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

Capa de: Esperança Marques

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

www.uab.pt

e-mail: cvendas@univ-ab.pt

DL: 320783/10

ISBN: 978-972-674-702-4

Printed by Publidisa

O cromatismo do texto

Aires A. Nascimento

Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras
Presidente da Secção Portuguesa da AHLM

1. Pintura e poesia

Ut pictura poesis – assim lemos em Horácio (*Ars poetica*, 361¹). A tradição remete a origem do aforismo para Simónides de Ceos², mas há alguma diferença entre a formulação do sofista e a horaciana, pois verifica-se inversão dos termos na comparação e isso não pode deixar de ser escrutinado a fim de perceber diferenças. Na formulação de Horácio, até parece que a equivalência é especular na permutabilidade dos dois modos, mas a dúvida de quem não é poeta (Horácio é poeta consagrado e não faltaram louros para o coroar ao longo de toda a história da cultura ocidental) insistirá no processo da analogia, em que o paralelismo não pode esquecer a proporcionalidade, com distâncias em que a equipolência terá de ser entendida sem identidade. A aproximação dos dois modos de expressão não é pura acumulação tautológica ou especular, mas tem sido entendida ao longo dos tempos como estímulo recíproco de virtualidades específicas de cada um desses modos³.

De Ruy Belo retivemos que «As palavras são sempre revelação – anunciação!»⁴ Adília Lopes, frente a um dos quadros da Anunciação por Fra Angelico deixa-se oscilar entre o encantamento do inefável e a argumentação (que só pode derivar da angústia de não ter palavras para discorrer):

¹ Como é de norma, servimo-nos de edições críticas dos textos a que aludimos (sempre que elas existam); no caso, tomamos Q. Horati Flacci, *Opera*, ed. E. C. Wickham, Oxford, 1967; o leitor menos habituado ao texto original, para o caso da obra em referência, poderá ater-se à tradução de R. M. Rosado Fernandes: Horácio, *Arte Poética*, introd., trad., com., Lisboa, Europa-América, 1961.

² Não se confunda Simónides de Ceos com Semónides de Amorgos, um sofista, outro iambógrafo.

³ Não é caso para nos atermos ao problema da recepção de Horácio, mas o aforismo prestar-se-ia a isso, a partir da *Ars poetica*. Não conhecemos qualquer estudo que o tenha especificamente em conta; para um enquadramento geral da recepção horaciana, cf. Olsen, Birger Munk, *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Espoleto, CISSAM, 1991, particularmente cap. II «Gli autori maggiori»; anote-se que para o séc. XII regista-se um número significativo de comentários: 12 à *Ars*, 5 ao *Carmen saeculare*, 10 às *Epistolae*, 7 às *Saturae*, 7 às *Odes*, 5 ao *Epodon liber*; todos eles anónimos dizem bem do relevo que o poeta tinha nas escolas. É conhecido, aliás, o juízo de L. Traube relativamente à *aetas horatiana* correspondente ao prestígio e uso de Horácio nos sécs. X e XI, em oposição à *aetas vergiliana* dos sécs. VIII e IX e à *aetas ovidiana* dos sécs. XII e XIII, esquema que estudos posteriores levam a matizar. Não faltam abordagens: Bernardi, M., «Elementi di discontinuità nella tradizione di Orazio», *Giornale Italiano di Filologia*, 60, 2008 [realmente, 2010], 105-169; *Perceptions of Horace - A Roman Poet and His Readers* (ed. de L. B. T. Houghton & Maria Wyke), Cambridge Univ. Press, 2009; *The Cambridge Companion to Horace* (ed. de Stephen Harrison), Cambridge Univ. Press, 2007.

⁴ Porfiámos reencontrá-la em Belo, Ruy, *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004 (3 vols.), mas sem êxito até agora (com alguma angústia por se ter cumprido o que ele previra: «Fechem-se-te agora os lábios / sobre a palavra que somos» – como ele enunciou em «Última Vontade» de *Aquele grande rio Eufrates*, *Op. cit.*, I, p. 51).

«Parece-me belíssimo. É vermelho e dourado. É verde e azul. Ao escrever assim, parece-me que estou a evocar o poema de Rimbaud intitulado «Voyelles». Presença? Ausência? «A arte é um modo de lidar com a ausência. É por isso tão preciosa e tão perigosa. Nunca é a alegria da presença.»⁵

Por outra vez, acentua a mesma Adília:

«Há coisas
sobre
as quais
me quero
calar
porque
preciosas
de mais
precisas
de mais»⁶.

Já, a seu tempo, em meados do séc. XVIII, Lessing apontava as limitações de cada modo de expressão e deixava em aberto a necessidade de atender à complementaridade que eles devem formar numa constelação em que cabe tanto o processo intelectual que encaminha para a Verdade (aspecto a que os antigos deram particular apreço), como se integra a forma de sensibilidade que apela para o Belo e se incluem os afectos de adesão ao Bem. Com singular acerto, o mesmo Lessing advertiu em que, na cena vergiliana do Laocoonte, o poeta concentra toda a emoção no instante do grito lancinante do sacerdote de Apolo, ao exprimi-lo por uma cena toda feita de movimento, aspecto que é peculiar da pintura e, no equilíbrio do instante, fixa o momento supremo da beleza olímpica⁷.

O imaginário e o reflexivo, a dilatação virtual, por sugestão, e a presencialidade, por visualismo, a convergência de movimento e intensidade de tempo, a conjugação do visivo e do verbal, na concentração do tempo e na redução do espaço, em perspectiva dilatada, e o reajustamento integrado são notas que derivam da conjugação de processos que mutuamente se postulam e se relançam, ultrapassando os limites de cada recurso de expressão. A pintura fixa o momento singular e único da acção (como a escultura – o *Discóbolo* de Míron, por exemplo); a poesia, ao dizer, enuncia, apelando para qualidades específicas da visibilidade, indo além das aparências, mas fica dependente da palavra, embora por vezes precise de transgredir os códigos normativos do enunciado gramatical. Essa mesma poesia, para construir linguagem nos símbolos epifânicos, necessita de tempo e expande-se em momentos que se sucedem e na sequência da sucessão se ordenam; a pintura, para

⁵ Lopes, Adília, *Le Vitrail la Nuit / A Árvore Cortada*, Lisboa, & cet., 2006.

⁶ Lopes, Adília, *César a César*, Lisboa, & cet., 2003. Quanto a Rimbaud, A., «Les Voyelles», vale a pena fazer uma pesquisa em Google, pois aí se encontram ensaios magníficos (que exploram aspectos de som e cor, ritmo e envolvimento, apresentam imagens e comentários, até a reprodução do manuscrito original) para leitura do poema.

⁷ Lessing, Gotthold Efraim, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlim, C. Friedrich Bos, 1766: *Laocoonte ou as Fronteiras da Pintura e da Poesia* (trad. port.), São Paulo, Iluminuras, 1998; *Laocoön ou des Frontières de la Peinture et de la Poésie* (trad. franc.), Paris, Hermann, 1964.

edificar, precisa do espaço, mas vale pela concentração, e nisso corresponde à palavra poética, que assim assegura a força de atracção que conduz à contemplação interior.

Há similitudes e diferenças na analogia. Os leitores comportam-se relativamente ao texto como o observador relativamente à pintura – acentuava Horácio em prolongamento do aforismo (*Ars*, 361-5): «uma pintura cativa de mais perto, outra requer uma certa distância; uma gosta da penumbra, outra preferirá ser apreciada a plena luz, pois não teme o juízo acutilante do crítico; uma para agradar basta-lhe ser vista uma vez, outra só agradará se for objecto de atenção dez vezes». Espaço, luz, tempo, concentração – várias são as coordenadas implicadas no acto de apreciação da pintura; a leitura apresenta dinâmica distinta, mas, se algum traço tem de contraste, não dispensa a concentração que é espaço, luz e tempo feitos de interioridade.

Estará a cor fora de perspectiva? Estará excluída ou simplesmente omitida? Nem todos os recursos aparecem em simultâneo na percepção da beleza literária e na sua integração de convívio criado em torno dos textos. Teremos que remontar no tempo (literário).

*

Não é Horácio o primeiro, na tradição latina, a estabelecer articulação da poesia com a pintura; está ela registada antes, e com variante, na *Rhetorica ad Herennium*⁸ (a *Rhetorica Nova*, assim designada desde tempos medievais e atribuída desde o Renascimento a Cornifício, gramático do séc. I, a.C., anterior a Cícero⁹). Nessa formulação, Simónides faz da actividade poética (não apenas enunciado) uma base de referência e procura afirmar os seus méritos: *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*. Em tradução directa para português, entendemos que «um poema é uma pintura que fala, tem a pintura que ser poema silencioso».

Se atendermos bem ao modo como se estabelece o paralelismo, haveremos de concordar que há prevalência do primeiro termo, *poema*, sobre o segundo, *pictura*: este não é apenas predicativo, pois os termos são convertíveis; mais que isso, no segundo membro do enunciado, *pictura* vai buscar a qualificação a *poema*. Se, efectivamente, há contraste entre os dois processos, existe sobretudo convertibilidade e, porque nela não há anulação, havemos de entender que existe convergência que constitui estímulo de parte a parte.

Na exposição da *Rhetorica ad Herennium*, o paralelismo é invocado como exemplo de *commutatio*. Todavia, o retor explica que não se limita este recurso a ser um simples quiasmo¹⁰, pois há contraposição entre duas expressões similares de tal modo que da

⁸ A formulação está em 4, 28, 39 (Cornifício, *Rhetorica ad Herennium* (cur. G. Calboli), Bolonha, Pàtron, 1969, p. 367, n. 168.), como exemplo de *commutatio*, mas só é atribuída ao poeta grego por Plutarco, *De gloria Atheniensium*, 3.347a. Cf. Plutarco, *La gloria di Atene (De gloria Atheniensium)* (cur. Italo Gallo e Maria Mocchi) Napoli, D'Auria, 1992 (*Corpus Plutarchi Moraliū*, 11).

⁹ Os argumentos em favor de Cornifício, personalidade não totalmente identificada, podem colher-se na introdução de G. Calboli, *op. cit.* O destinatário será Gaio Herênio, alguém que, sendo partidário de Mário, exerce as magistraturas entre 101-90 a. C.

¹⁰ Assim o designa Lausberg, H., *Elementos de Retórica literária* (trad. de R. M. Rosado Fernandes), Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1966, § 392.

primeira ressalta o valor da segunda¹¹. Uma nota de comentário por um leitor tardio escreveu à margem do texto: *una multorum sententia plus ualet quam multa unius*¹², o que (na correlação estabelecida com o passo de base) equivale a dizer que tanto maior é o valor de um enunciado quanto mais concentra a significação em poucas palavras: ou seja, a pintura cerra todo um universo de coisas numa imagem, tornando-a símbolo de um mundo de significação; o enunciado da poesia deve ser semelhante, que o mesmo é dizer que a poesia, por si, é linguagem simbólica, não é linguagem discursiva.

Seria esta certamente a doutrina de Simónides: a poesia sugere e propõe uma significação; a pintura, para ser qualificada, tem de corresponder ao que faz a poesia; um quadro artístico deve ser apreciado pela sua adequação aos modos de um poema. Há na formulação do poeta grego um pressuposto, o de que a linguagem poética possui iconicidade e densidade de representação e que esta é modelo para a pintura. Num outro dos seus apotegmas, o mesmo Simónides acentua mais claramente: «a palavra é a imagem das coisas» – ὁ λόγος τῶν πραγμάτων εἰκὼν ἐστίν¹³. Entenda-se o conteúdo deste aforismo pela informação que colhemos nos diálogos platónicos quanto à busca de sinonímia por parte do sofista de Ceos para estabelecer correspondência entre a palavra e a realidade de referência.

Não há que ver menos outra dimensão – que é tensão por afirmação social de duas actividades. É que nesta identidade e oposição / distinção descortinam-se tensões entre poeta e pintor, por razões que não são primariamente de reflexão sobre a actividade literária e por motivos que não passam simplesmente por reivindicação de prioridade de mérito literário perante um público. No contexto do séc. VI a.C., existem confrontos entre ambas as actividades: o poeta não solicita apenas o direito de ser aceite entre os convivas de um banquete, aonde se apresenta para ocupar as funções que tradicionalmente pertenciam ao aedo, mas reclama para a sua actividade o mesmo reconhecimento que testemunhava relativamente a outras. Píndaro, a quem, por redução de quadro, supomos habitualmente no enquadramento de Delfos, na realidade, passa os seus dias nos palácios dos soberanos (“tiranos”, na linguagem do tempo) da Sicília, reclama os prémios negociados a seu tempo e não tem reboços em assumir o seu poema como uma mercadoria¹⁴: o poeta dos epínicios terá pedido nada menos que três mil dracmas (correspondente a meio talento), por um só poema; terá mesmo recebido dez mil dracmas pela composição de um ditirambo dedicado

¹¹ Diz o texto: «Commutatio est cum duae sententiae inter se discrepantes ex traiectione ita efferuntur ut a priore posterior contraria priori profisciscatur». *Rhet. ad Herem.*, IV, 28, 39. É a noção de contraste que o termo grego ἀντιμεταβολή ου ἀντιμεταθέσις deixa supor.

¹² Assim se pode ler na edição de Veneza, 1511, da *Rhetorica ad Herennium* / *Rhetorices Novae Compendium*; cf. www.crrs.ca/.../cicero/Cicero-rhetoric-1.jpg, facilitada por Centre for Reformation and Renaissance Studies [data de consulta: Setembro de 2008]. O passo foi recolhido à margem por um utilizador do texto, em letra humanística cursiva.

¹³ O apotegma é transmitido por um autor bizantino (1018-1078 p.) Miguel Pselo, em texto recolhido em Migne, com a tradução latina de Gilberto Gaulmin: Michael Psellus, *Peri energeias daimonon dialogos* (*De daemonum energia seu operatione*), PG, 122, 821 B.

¹⁴ Na *Pítica* II, Píndaro assume a sua própria ode como produto de transacção comercial: «Envio-te este poema para além do alvamento mar a modo de mercadoria fenícia» (κατὰ φοινίσσαν ἐμπολὴν) (v. 67-68); cf. Pindare, *Pythiques*, ed. trad. A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

aos atenienses¹⁵. Se aceitarmos que uma dracma correspondia ao salário médio de um artesão por dia ou que, segundo testemunho de Aristófanes, nas *Vespas*, com dracma e meio do salário podia viver uma família de três pessoas, temos base para ajuizar da situação. Razões havia para os poetas se louvarem nos seus poemas por os considerarem imorredoiros e com eles prometerem a imortalidade aos seus apaniguados¹⁶. No caso de Simónides, a biografia do poeta apresenta traços que o colocam em situação similar. Perante os lucros que supomos pudessem ser auferidos pelos que se dedicavam a pintar as cerâmicas (cuja procura ia em aumento na segunda metade do séc. VI a.C.), é bem possível que o poeta (qualquer que ele fosse) se doesse do estatuto acessório e mais ou menos ornamental que era dado à poesia numa sociedade que alargava os seus horizontes por um comércio em extensão por todo o Mediterrâneo e oscilava entre continuar a preferir as sessões de aedos ou dar lugar a cantores que se dedicavam a acompanhar os banquetes celebrativos de qualquer evento faustoso de ricos patronos. As pequenas anedotas que a doxografia atribui a Simónides apontam para um retrato em que sobressai a sua apetência pelo vil metal mas deixam entender também um poeta que preza a sua actividade e se revela cioso da sua autonomia, mau grado dependências que não consegue ultrapassar relativamente a patronos¹⁷.

Seria pouco, no entanto, que um poeta como Simónides ficasse condicionado por uma reivindicação pecuniária. Há seguramente uma auto-estima que vai a par de uma nova

¹⁵ Cf. Isócrates, *Antid.* I, 66: Isocrate, *Discours* III (ed. e trad. de G. Mathieu), Paris, Les Belles Lettres, 2003.

¹⁶ Píndaro, *Pit.* 6.

¹⁷ Segundo a Suda (enciclopédia bizantina do séc. X que recolhe materiais antigos – para o projecto de publicação em curso, cf. www.stoa.org/sol/ [data de consulta: 2010-02-24], Simónides teria sido o primeiro a fazer-se pagar pelo labor poético. Cícero, em *De oratore*, 2. 86 (*L'Orateur - Du meilleur genre d'orateurs*, ed., trad., A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, 2008) conta, e Quintiliano (*Institutio oratoria*, XI, 11, 2, 11-14 (ed. de Michael Winterbottom), Oxford Univ. Press, 1989) repete, que certa vez, num banquete de vitória, certo pugilista ficara indignado com Simónides por o poeta ter ocupado dois terços do poema a celebrar as figuras de Castor e Pólux e apenas ter celebrado o seu triunfo no terço restante; por isso lhe pagara apenas um terço do combinado, increpando-o a solicitar o resto aos dois heróis divinos que ele celebrava, no que foi aplaudido pelos convivas; disfarçados de estrangeiros, apresentaram-se eles à porta do palácio e chamaram fora o poeta para lhe falar; imediatamente depois de ele sair, o palácio desabou e os convivas ficaram todos sepultados nas ruínas. Quando os familiares das vítimas procuraram reconhecer os cadáveres, perante o espanto geral, o poeta conseguiu com a sua memória visual dar indicações sobre os lugares ocupados por cada um e Simónides ficou no domínio da retórica como o inventor do “palácio da memória” e da mnemotécnica mais prodigiosa, servindo como patrono dos loci da oratória. Segundo outro testemunho, Hierão de Siracusa terá perguntado a Simónides se era melhor nascer rico ou nascer com talento literário; o poeta terá respondido que é melhor ter nascido rico porque os homens de talento ficam sempre à porta dos homens ricos. A alguém que se desfazia em agradecimentos por um poema em sua honra, mas não lhe pagava nada, o poeta terá respondido que trazia sempre consigo dois cofres, um para os agradecimentos, mas outro para a paga, o primeiro andava vazio, mas o segundo teria de ficar cheio. Cf. Galí, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El Acanalado, 1999.

concepção de poesia¹⁸. Esta já não é uma μανία resultante de uma possessão pelas Musas¹⁹, que permite ao poeta invocar a sua condição de vate, de educador das novas gerações (como acontecia com Homero) e pretenso conhecedor dos segredos da natureza (para que apontava Hesíodo); o poeta, porque é ποιητής (e tem consciência da etimologia de base – o exercício de ποιεῖν), oferece uma actividade própria, uma ποιητική ἐπιστήμη, à espera de se tornar uma τεχνή ποιητική, ou conjunto de regras e procedimentos adequados a um objectivo, como mais tarde postulará Aristóteles. Segundo a tradição, o poeta é detentor de saberes, mas na sociedade mercantil do séc. VI, esse saber tem já de ser analisável e definido pela eficácia dos resultados. Um século depois, Aristófanes pergunta: «Que havemos de admirar num poeta?»; e responde: «Uma inteligência aguda, um sábio conselho, que torne melhores os cidadãos»²⁰. No contexto do séc. IV, a razão de βελτίους ποιεῖν (“fazer melhores”) surge em evidência nos argumentos dos sofistas que se dedicam à educação liberal (pelas letras). Platão, pela voz de Sócrates, alerta para um factor de perversão, pois a ilusão, causada pela imitação, era um desvio que levava ao obnubilamento de faculdades de discernimento causado pela educação retórica dos sofistas: a ἀπάτη, a sedução, própria das artes imitativas, desvia a inteligência do seu verdadeiro encaminhamento para a verdade e por isso os poetas deveriam ser expulsos da Cidade bem organizada.

Anterior a esta discussão, Simónides chega até nós como um poeta que conhece e revela as virtualidades da linguagem: senhor de uma memória inventiva (que não se limitava à função de rapsodo em declamação de textos alheios) e senhor de uma capacidade que conciliava a análise da cadeia da fala com a exploração dos valores fónicos da palavra inserida nos seus contextos, era ele capaz de discutir os valores de sinónimos e abria por isso clareiras na apreciação das capacidades de compor o texto. O poeta busca a razão da criatividade no seu engenho capaz de transfigurar uma realidade sobre a qual lança emoção lírica; a palavra é o material que, pela análise que ele estabelece, constitui padrão de referência para a pintura. A Simónides se atribui, efectivamente, a escolha de grafemas para distinguir a quantidade das vogais gregas – ε / η, ο / ω – e bem assim toda uma teoria de sinónimos em que o *prepon* / *aptum* faz parte de uma *techne* dirigida a provocar efeitos que a retórica irá sistematizar e fazer objecto de ensino.

A formulação de Simónides significa, pois, um momento marcante de reflexão sobre a actividade poética e sobre a palavra. A analogia entre poesia e pintura era facilitada pelo verbo γράφειν comum a ambos; a aproximação das duas artes não anula diferenças, mas alarga a consciência de possibilidades a explorar. Segundo comentário de Plutarco, «os

¹⁸ Uma exposição altamente informativa pode encontrar-se em Tararkiwicz, Wladyslaw, «El arte. Historia de la relación del arte con la poesía», in *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 103-152, cap. III.

¹⁹ Em Píndaro aparecem ainda termos da linguagem sagrada e referências ao valor ritual do seu canto (cf. e.g. *Ol.* VII, 1-12); declara-se «profeta melodioso das Piérides» (*Pean*, VI 6. Cf. fr. 118 Sn.-Maehl), «profeta sacerdote» (*Parthen.*, I, 5-6 Snell); Baquilides intitula-se «divino profeta das Musas» (*Epin.*, IX 3): Píndaro, *The Complete Odes* (ed. de Stephen Instone, trad. de Anthony Verity), Oxford, OUP, 2007.

²⁰ Aristófanes, *Ran.*, 1009: cf. Aristophane, vol. IV, *Les grenouilles* (ed. e trad. de H. Van Daele), Paris, Les Belles Lettres, 2002 (1928).

pintores representam as acções como se estivessem a acontecer, as palavras narram-nas, descrevendo-as depois de elas terem acontecido»²¹.

Atendendo às modalidades em causa, teríamos variedades não totalmente equivalentes, como não o eram os diversos géneros literários. Entende-se que um narrador como Plutarco assim concebesse o modo como se exprime – pois atendia ao passado que é objecto do seu registo. Outro era o registo do poeta grego, pois, exprimindo-se em modo lírico, vivia os factos num tempo presente ou de modo acrónico, numa relação directa e não distanciada ou não dilatada no tempo.

Quando Horácio enuncia *ut pictura poesis*, parece propor uma inversão de perspectiva. Não é sem razão que se poderá estranhar que a sua *Epistola ad Pisones / Ars poetica* comece por comentar uma estranha composição pictórica em contravenção com as regras da *imitatio*: um retrato humano em que a sequência dos membros não correspondesse à imagem natural seria ridículo. O poeta estaria, porventura, a ser confrontado com o domínio da imagem como recurso posto em destaque pelos programas de propaganda de Augusto²², mas, orgulhoso das suas capacidades literárias (susceptíveis de proporcionar maior perenidade e beleza que outras artes), não cederia a nenhuma outra o primado das artes para inverter o sentido das relações entre os dois recursos. Quintiliano (XI, 3, 67), por sua vez, admitindo que a pintura é muda, admite que pode afectar os sentimentos humanos mais que a poesia.

Seja como for a diacronia da doutrina, verdade é que, ao longo da história, o convívio entre palavra e imagem ou cor nem sempre foi pacífica e harmónica – seja na Antiguidade, seja em períodos posteriores.

Nunca na tradição grega houve uma Musa para a pintura, embora estendessem o seu patrocínio a vários tipos de poesia: lírica (Polímnia), elegia (Érato), comédia (Talia), tragédia (Melpómene), épic e retórica (Calíope), história (Clio), astronomia (Urânia) e mesmo à dança (Terpsícore) e à música (Euterpe). Séneca nega-se a incluir a pintura nas artes liberais²³ e transfere o *color* do *ornatus* para a forma do discurso ou estratégia do discurso, como *status*, por *inuentio* do orador, como traço de “axiologia do imaginário”²⁴. A medida de Séneca implicava medir a qualidade do *color* pela sobriedade, mas Quintiliano não deixa de assumir o *color* como a modalidade de conduzir o discurso segundo a conveniência oratória.

²¹ *De glor. Ath.* 3.346 F = test. 47 b (ed. cit).

²² Zanker, P., *Augusto y el poder de las imágenes* (trad. de P. Diener Ojeda), Madrid, Alianza Editorial, 1992 p. 383-388.

²³ Séneca, *Ep. ad Luc.*, 88, 18 (L. Annaei Senecae *ad Lucilium Epistulae Morales* (ed. de L. D. Reynolds), Oxford, OUP, 1965): «non adducor ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios aut marmorarios aut ceteros luxuriae ministros» (ou seja: «não me convenço a admitir entre as artes liberais a pintura como tão-pouco nelas incluo a estatuária ou a arte de cortar o mármore ou outras profissões serventuárias do luxo»). Para tradução portuguesa, cf. Lúcio Aneu Séneca, *Cartas a Lucílio* (trad. de José António Segurado e Campos), Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1991.

²⁴ Lévy, Carlos, «La notion de *color* dans la rhétorique latine – Cicéron, Sénèque le Rheteur, Quintilien», in *Couleurs et matières dans l'Antiquité* (ed. de Agnès Rouveret, Sandrine Dubel, Valérie Naas), Paris, École Normale Supérieure, 2006, p. 185-200.

A tradição ocidental, que tem da arte uma noção simultaneamente prática e teórica, prefere ater-se ao exercício racional como juízo supremo²⁵. Dão-se assim momentos de tensão no convívio das diversas artes. Bastará evocar a querela das imagens que foi travada pela voz da autoridade no longínquo séc. VIII-IX e teve em Gregório Magno a decisão prudente de considerar que nenhum de tais recursos deveria excluir o outro²⁶; assumindo o ensino do Papa, Valafrido Estrabão diz, em forma lapidar, que a pintura é uma espécie de texto para o analfabeto – *Pictura est quaedam literatura illiterato* (PL, 114, 927-930)²⁷. Importará, no entanto, não restringir o seu significado, pois, não tem a imagem menos efeitos como objectivo que a própria arte retórica que deve *docere, memorari, commovere*, tanto mais que lhe pertence percorrer os sentidos do discurso e levar do visível ao invisível, do intelectual ao afectivo²⁸.

Neste diálogo entre as duas “artes”, a pintura era mais admitida como supletiva que discutida na sua natureza: julgava-se pela sua instrumentalidade e não por critérios estéticos. Certamente por razões de educação e preferência pela actividade intelectual, mesmo por parte dos contemplativos, como Bernardo de Claraval, ficava prejudicada a experiência inversa que levava Eugène Delacroix a escrever no seu *Diário*, em 23 de Setembro de 1854, quanto preferia a pintura e a escultura à escrita: «Confesso a minha predilecção pelas artes silenciosas, essas coisas mudas de que Poussin se servia para dizer qual era a sua profissão: a palavra é indiscreta, vai à vossa procura, reclama atenção e desperta discussão em simultâneo; a pintura e a escultura parecem mais sérias: temos de ir até elas. O livro, pelo contrário, é importuno; segue-vos, encontra-lo por toda a parte; temos que virar-lhes as páginas, seguir os raciocínios do autor e ir até ao fim da obra para formar um juízo sobre ele. Quantos não lamentaram tantas vezes a atenção que precisaram de dar a um livro medíocre para um reduzido número de ideias dispersas por aqui e por ali e a precisarem de destrinça! A leitura de um livro que não é completamente frívolo é uma canseira: causa pelo menos uma certa fadiga; o homem que escreve parece desafiar a crítica: discute e podemos discutir com ele»²⁹. Entre a intuição e a discursividade ou entre o

²⁵ Como define S. Tomás de Aquino, *Post. Anal.* I, I. I a, I: *perfectio artis consistit in iudicando* – pode consultar-se com vantagem <http://www.corpusthomicum.org/sth3047.html> [data de consulta: Setembro de 2008].

²⁶ A posição do papa Gregório Magno está expressa sobretudo em duas cartas dirigidas, em 599 e 600, ao bispo Sereno de Marselha. Havia este mandado apagar as figuras que tinham sido pintadas nas paredes dos lugares de culto, por temer que o povo mais humilde fosse tentado a prestar-lhes veneração e voltasse à idolatria. O Papa contrapõe que «uma coisa é adorar uma imagem, outra aprender o que a imagem representa e propõe à adoração»; «as imagens devem ser colocadas nas igrejas para que todos aqueles que não conhecem as letras consigam aprender olhando para elas e retendo o que não conseguem ler nos livros». Cf. *Sancti Gregorii Magni Registrum Epistolarum* (ed. de Dag Norberg), Turnhout, Brepols, 1982 (CCSL. 140-140A), 768, reg. IX, 209; 874, XI. 10. A discussão em torno do texto de Gregório Magno tem sido larga: cf. Camille, M., «The Gregorian definition revisited: writing and the medieval image», in J. Baschet & Jean-Claude Schmitt (eds.), *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident medieval*, Paris, Léopard d'Or, 1995, p. 89-107.

²⁷ O elenco de passos mais significativos sobre este tema pode consultar-se em Tatarkiewicz, Władysław - Harrell, J. - Barrett, Cyril - Petsch, D., *History of Aesthetics*, Londres, Continuum, Intern. Publish. Group, 2005, II, p. 91-106.

²⁸ Duggan, L., «Was art really the book of illiterate?», *Word and Image*, 5, 1989, p. 227-251.

²⁹ Delacroix, Eugène, «Sur le silence et les arts silencieux», *Journal (1822-1863)*, Paris, Plon, 1996 (1893), p. 476-478.

silêncio contemplativo e a palavra normativa há distâncias que o doutrinador ou o mestre espiritual têm de colmatar.

Há, porém, outro elemento: a cor. Parece tardio o termo εὔχροια, no sentido de «beleza a partir de um pigmento de cor», mas o conceito é admitido por Agostinho, quando considera que «toda a beleza do corpo está na harmonia das partes com um certa suavidade da cor»³⁰. Este ensinamento prolonga-se em autores como S. Boaventura³¹, mas possivelmente o encadeamento começa em Cícero³², num conceito que pertence aos Estóicos e está também em Plotino, na conjugação das diversas partes para alcançar um todo harmónico³³.

Não raro a exuberância da pintura pareceu excesso dispensável: atribui-se a Bernardo de Claraval o obnubilamento das cores mais vistosas e os cistercienses produziram matizes admiráveis de uma só cor, como símbolo de desprendimento e regresso a uma interioridade em que só a formulação textual parecia estruturante³⁴. Ao postular a contemplação, o monge de Claraval privilegiava o texto e juntava-lhe o afecto (a devoção) que não dispensava o enunciado verbal (expressas nas *orationes speculatiuae* de Santo Anselmo), mas seguia

³⁰ O passo é da *Cidade de Deus*, 22, 19 (Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, Lisboa, FCG, 1993), num contexto de escatologia, mas não é o único lugar em que Agostinho se serve deste conceito. Cf. PL 33, 65, *Epistola* 3: «Quid laudant in corpore? Nihil aliud video quam pulchritudinem. Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate.»

³¹ S. Boaventura repete o conceito, no *Itinerarium mentis in deum*, 2, 5: «pulcritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa, seu quidam partium situs cum coloris suavitate» – Cf: <http://www.franciscan-archive.org/bonaventura/opera/bon05295.html> ou www.intratext.com/X/LAT0026.HTM, aqui com concordâncias e dados estatísticos [data de consulta: Fevereiro de 2010].

³² Cícero, *Tusculanae disputationes*, IV, 31 (*Tusculanes* (ed. de Gustave Fohlen, trad. de Jules Humbert), Paris, Les Belles Lettres, 1960): «ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quaedam suavitate eaque dicitur pulchritudo».

³³ Plotino, *Aen.* I, VI, 1: «Qual será o princípio cuja presença num corpo produz nele a beleza? [...] Que é que nos corpos suscita emoção no espectador, atrai e encanta o olhar? [...] Será, como todos repetem, a proporção das partes relativamente umas às outras e relativamente ao conjunto, juntamente como a graça das cores, quando ela se reporta à vista? Nesse caso, a beleza dos corpos em geral consiste na simetria e na justa proporção das suas partes e não se encontra em nada de simples, mas no composto. O conjunto será belo; as partes isoladas não terão beleza, não serão belas senão por relação com o todo.» Cf. *Ennéades* (ed. e trad. de Émile Bréhier), Paris, Les Belles Lettres, 1960-1963 (7 vols.).

³⁴ Em entrevista de 25.07.2004, a Dominique Simonnet, publicada em *L'Express*, Michel Pastoureau, a propósito da sua monografia consagrada ao azul (*Le Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2004), sintetizava: «Les hommes d'Eglise sont de grands coloristes, avant les peintres et les teinturiers. Certains d'entre eux sont aussi des hommes de science, qui dissertent sur la couleur, font des expériences d'optique, s'interrogent sur le phénomène de l'arc-en-ciel... Ils sont profondément divisés sur ces questions: il y a des prélats «chromophiles», comme Suger, qui pense que la couleur est lumière, donc relevant du divin, et qui veut en mettre partout. Et des prélats «chromophobes», comme saint Bernard, abbé de Clairvaux, qui estime, lui, que la couleur est matière, donc vile et abominable, et qu'il faut en préserver l'Eglise, car elle pollue le lien que les moines et les fidèles entretiennent avec Dieu.» Quanto ao célebre preceito, dito de 1134, *Litterae unius coloris fiant et non depictae*, as interpretações são hoje mais diferenciadas do que se pretendeu fazer em tempos passados: os estatutos cistercienses tenderam para a simplificação, aproveitamento da inicial e estruturação do texto com diferenças de tamanhos, eliminação de elementos supérfluos (antropoformórficos e zoomórficos, que distraissem o leitor), alternância de cor vermelha e verde, monocromatismo...; o estilo monocromático aparece nos anos quarenta do séc. XII, mas desenvolve-se sobretudo no terceiro quarto do século, portanto já depois da morte de Bernardo.

de perto as efusões imagéticas de Hildegarda de Bingen, com quem se correspondia, e cujas revelações por imagens lhe mereciam o maior respeito, muito embora soubesse da dificuldade que era traduzir discursivamente o que havido sido apenas percebido pelos olhos da alma e pelo som de uma *lingua ignota* que lhe era revelada do céu³⁵.

O que está, porém, em causa desde sempre na formulação não é a alternativa, mas a complementaridade, numa *imitatio* que seja mais que *mimesis* especular; se há reivindicação de efeitos equivalentes, o mais significativo é que as artes sejam estímulo recíproco.

O Renascimento, que viu um desabrochar pleno das várias artes, será momento significativo em que elas se reclamam de uma identidade própria e se apresentam num contraste estimulante para alcançar a beleza como objectivo da arte suprema. Por contraste, Pico della Mirandola apenas se atém à harmonia intelectual, sem recorrer a qualquer figuração simbólica³⁶. Pelo contrário, Leonardo da Vinci, na esteira de Leon Battista Alberti³⁷, não hesita em contrapor à formulação tradicional uma outra bem expressiva: «se argumentas que a pintura é poesia muda, o pintor poderá responder que a poesia é pintura cega»³⁸. Discorrendo sobre as virtualidades de cada qual, contrapõe os méritos de uma aos da outra:

Della pittura e della poesia. Per fingere le parole, la poesia supera la pittura, e, per fingere fatti, la pittura supera la poesia, e quella proporzione ch'è dai fatti alle parole, tal è dalla pittura ad essa poesia, perché i fatti sono subietto dell'occhio, e le parole subietto dell'orecchio, e così i sensi hanno la medesima proporzione infra loro, quale hanno i loro obietti infra se medesimi, e per questo giudico la pittura essere superiore alla poesia. Ma per non sapere i suoi operatori dire la sua ragione, è restata lungo tempo senza avvocati, perché essa non parla, ma per sé si dimostra e termina ne' fatti; e la poesia finisce in parole, con le quali come briosa se stessa lauda (40).

Firma-se o Mestre na experiência e na razão (os mesmos procedimentos que lhe permitiam distanciar-se da teologia³⁹), mas insiste na oposição entre ambas as artes e realça o valor da pintura por esta ser mais eficaz em atingir os seus objectivos:

E se tu, poeta, figurerai una istoria con la pittura della penna, il pittore col pennello la farà di più facile soddisfazione, e meno tediosa ad esser compresa. Se tu dimanderai la pittura muta poesia, ancora il pittore potrà dire la poesia orba pittura. Tal proporzione è dalla immaginazione all'effetto, qual è dall'ombra al corpo ombroso, e la medesima proporzione è dalla poesia alla pittura, perché la poesia pone le sue cose nella immaginazione di lettere, e la pittura

³⁵ Maisonneuve, Roland, «Le symbolisme sacré des couleurs chez deux mystiques médiévaux: Hildegarde de Bingen et Julienne de Norwich», in *Les couleurs au Moyen Âge – Senefiance*, 24, 1988, p. 253-272.

³⁶ *Heptaplus*, 1489 (cf. G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate: Heptaplus, De ente et uno, e scritti vari*, introd. Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 102-165). No texto, não se regista *pictura* e há juízo negativo quanto à *dissimulatio poetica* / *velamentum poeticum* ou aos *involucra fabularum*; cf. Eulogos: www.intratext.com/IXT/LAT0576/. [data de consulta: Setembro de 2008]

³⁷ Alberti, Leon Battista, *De pictura* (trad. e apres. de Danielle Sonnier), Paris, Allia, 2007.

³⁸ *Tratado da Pintura*, 15. Sirvo-me da edição

http://www.pelagus.org/it/libri/TRATTATO_DELLA_PITTURA_di_Leonardo_da_Vinci_1.html

[data de consulta: Setembro de 2008]. Para os problemas da tradição do texto, cf. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture* (trad. e apres. de André Chastel), Paris, ed. Berger-Levrault, 19871.

³⁹ Cf. André Chastel, *op. cit.*, introdução, «Le Paragone ou parallèle des arts».

le dà realmente fuori dell'occhio, dal quale occhio riceve le similitudini, non altrimenti che s'elle fossero naturali, e la poesia le dà senza essa similitudine, e non passano all'impressiva per la via della virtù visiva come la pittura" "Poiché noi abbiamo concluso la poesia essere in sommo grado di comprensione ai ciechi, e che la pittura fa il medesimo ai sordi, noi diremo tanto di più valere la pittura che la poesia, quanto la pittura serve a miglior senso e più nobile che la poesia".

Os meios são diferentes, o efeito da pintura é imediato e o da poesia é diferido; a poesia serve-se de signos convencionais (a palavra), a pintura utiliza meios naturais (as cores); a coincidência está em que uma e outra porfiam por constituir símbolos que são portadores de significação. Na conclusão do debate entre poeta e pintor, Leonardo sintetiza: «Como dissemos, a poesia dirige-se, em princípio, à inteligência dos cegos, a poesia à dos surdos, concedemos tanto maior valor à pintura relativamente à poesia quanto ela está ao serviço de um sentido melhor e mais nobre que ela; esta nobreza é assim três vezes maior que a dos outros sentidos, pois a perda do sentido do ouvido, do olfacto e do tacto é preferível à perda da vista».

Na conciliação das diversas artes, e lembrando que as artes do espaço (pintura e arquitectura – mais sincréticas, já que oferecem os seus resultados todos a um só tempo) não devem desmerecer das artes do tempo (poesia e música – mais discréticas, pois constroem os seus objectos uns após outros, na duração, e apenas a memória e a percepção interior faz a unidade), Da Vinci acentua que «seria pecar contra a natureza pretender entregar ao ouvido o que deve ser confiado à vista; o que pertence à música não é da competência da pintura, a única que imita as figuras naturais de todas as coisas». O contraste entre as artes está no modo de imitar e o efeito de adequação ao real: «A única função própria do poeta é a de inventar as palavras de quem fala e são essas as coisas que ele pode apresentar ao ouvido, pois elas são, por natureza, criações da voz humana, mas em todas as outras matérias, ele é ultrapassado pelo pintor. Mas a diversidade a que se estende a pintura é incomparavelmente maior que aquela que abrangem as palavras, pois o pintor fará uma infinidade de coisas que a linguagem não poderá designar por lhe faltarem as palavras apropriadas.» Comparando a poesia com a música, «o poeta encontra-se na situação de um músico que cantasse individualmente cada uma das quatro vozes de uma melodia, executando primeiro o soprano, depois o tenor, seguidamente o contralto e depois o baixo; [...] assim faz um poeta para um rosto formoso, que retrata traço por traço, não dando todo de uma vez e de maneira satisfatória a sua beleza, pois apenas através de todos os traços em simultâneo reflecte a divina proporção e constitui a harmonia capaz de arrebatat o espírito livre do espectador».

Dever-se-á concluir que o poeta apenas atinge o efeito cumulativo da pintura se aprender com o pintor a construir o seu texto, dando-o como representando uma acção e não apenas como descrição de um resultado. Tempos adiante, acentuar-se-á que as duas artes são irmãs, tão iguais em tudo que uma empresta à outra o que lhe é próprio⁴⁰, pelo que, embora servindo-se de palavras, as diferenças da poesia relativamente à pintura não são mais que isso, pois o bom poema deve ter o colorido que a pintura não dispensa. As figuras

⁴⁰ A doutrina está expressa, por exemplo, em Dufresnoy, C. A., *De arte graphica*, Paris, 1667 - ed., trad. e coment. de Christopher Allen, Yasmin Haskell e Frances Muecke, Genebra, Droz, 2005.

e os tropos são recursos equivalentes a luzes e sombras, de tal maneira que as palavras são a roupagem do pensamento como as cores são a roupagem do desenho⁴¹.

2. Visualismo do texto

O visualismo do texto faz parte, de facto, da história do topos. Cícero sublinha, em forma de paradoxo, que em «Homero, de quem a tradição dizia que era cego, vemos a sua pintura e não a sua poesia»⁴². Homero pintor contra Homero poeta? Uma dimensão não é incompatível com a outra, se admitirmos que Homero, o mestre de todas as artes, constitui o seu poema como uma pintura, de tal modo que o ouvinte do seu poema é transportado para a cena que o poeta descreve, numa *commutatio* plena de efeitos conseguida pela palavra enunciada poeticamente, mesmo que sem colorido, mas apenas com o movimento dos gestos e a referência aos materiais⁴³.

O exemplo mais comentado dos recursos icónicos e pictóricos dos poemas homéricos é, por certo, o escudo de Aquiles, em que os sucessivos elementos se dispõem de uma forma visual, em tensão representativa interna e em dimensão simbólica que ultrapassam, uma e outra, o simples desenho de uma arma defensiva, mesmo que marcado pela *subtilitas* do traço que os pintores do Renascimento haviam de postular, segundo a lição de Quintiliano e a exemplo de Apeles⁴⁴.

Provavelmente nunca existiu uma peça em que Homero se tenha inspirado para a sua *ecphrasis* iliádica e nunca ela terá tido execução concreta em qualquer forja, seja da antiguidade seja posterior, para ser admirada como obra de arte concreta. O “Escudo de Aquiles” faz, efectivamente, parte dos arquétipos literários e não precisa de ter materialidade para se tornar visível. A reconstrução de Quincy e Flaxman (1755-1849) pertence a uma tradução francesa da *Iliáda* de inícios do séc. XIX e há que colocá-la na reacção historicista de defender a existência real de um poeta contra os que começavam a negar a sua existência real⁴⁵.

Funciona a criação homérica como a descrição em estado puro e qualquer transposição corre o risco de ser um desafio para quem a ousar empreender; mais do que objecto cinzelado e sujeito ao sopro dos foles da forja está em jogo a modelação de um mundo que se abre à dimensão cósmica executada por Hefesto, o deus do fogo que se

⁴¹ As formulações podem ser diversas, mas coincidem na doutrina. Cf. Graham, John, «Ut pictura poesis», in Philip P. Wiener (ed.), *Dictionary of History of Ideas*, New York, Charles Scribner's Sons, 1973-74, vol. IV, p. 466-476.

⁴² Cic., *Tusc.* 5, 114: «traditum est etiam Homerum caecum fuisse, at eius picturam non poesin uidemus».

⁴³ Cf. Calle, Román de la, *El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto – La crítica de arte como paideia*, Lanzarote (Canárias), Fundación César Manrique, 2005.

⁴⁴ Cf. Dubel, Sandrine, «Quand la matière est couleur: Du bouclier d'Achille aux «tableaux de bronze» de Taxila», in Agnès Rouveret, Sandrine Dubel, Valérie Naas (eds.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité*, Paris, École Normale Supérieure, 2006, p. 161-181.

⁴⁵ Cf. <http://www.cosmovisions.com/Quatremere.htm> Para outra hipótese de reconstrução, remetemos para a gravura de N. Vleughels et F. Morellan la Cave, em Boivin, Jean, *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille*, Paris, chez François Jouenne, 1715, e *L'Iliade d'Homère traduite en français avec des remarques*, por Madame Dacier, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1731, em repr. Genebra, Slatkine, 1970. Cf. w3.u-grenoble3.fr/.../bouclier-achille.jpg ou também expositions.bnf.fr/homere/grand/236.htm [consultas: Fevereiro 2010].

serve desse elemento antes de Prometeu se ter apoderado dele para o entregar aos homens; com ele faz prova de uma habilidade suprema e de um saber que abrange o cosmos e nele insere as vicissitudes do humano.

A leitura revela-nos um universo organizado em cinco zonas circulares, como circular era o escudo, em torno de um centro que é uma espécie de *image abymée*⁴⁶ do todo. Segundo o texto homérico (*Il.* 18, 477 ss.)⁴⁷, Hefesto

fez, primeiro, um escudo grande e sólido,
que trabalha em todas as direcções, e lança-lhe à volta um rebordo brilhante,
triplo e refulgente, e dele suspendeu um talabarte de prata.
Cinco eram as zonas daquele escudo; e nele
cinzelou inúmeras imagens numa concepção e arte excepcionais.

Ao centro vem a configuração do mundo (a Terra, o Mar, o Céu com o sol infatigável, a lua cheia e as constelações das estrelas); na zona imediata desenha duas cidades (uma de paz e outra de guerra); figuram na terceira zona três fases da vida no campo; lança-se na quarta a vida da pastorícia; para a orla fica o Oceano. Numa das cidades, a vida desenrola-se em harmonia festiva de celebrações nupciais e resolvem-se os litígios com as partes em disputa a levar os diferendos perante um tribunal de anciãos rodeados de povo que se manifesta ruidoso e espera para ver conferida a vitória à sentença mais justa; na outra cidade, porém, é Ares, o deus da guerra, quem comanda e o conflito conduz à guerra provocada pela Discórdia e pelo Tumulto, entregues ao Destino, tudo banhando em sangue, no meio de armas reluzentes em pleno campo de batalha, enquanto mulheres, crianças e idosos, do alto das muralhas, esperam o desenlace do combate; nas manobras de guerra, há lugar para surpreender um rebanho que os seus pastores vão conduzindo, desprevenidos, ao som da flauta. A vida do campo, por sua vez, apresenta-se nas suas fainas e nas suas alegrias através das sucessivas fases do arroteamento, da ceifa e da vindima; a vida pastoril é desenhada com o bulício dos rebanhos, mas agita-se na luta dos cães contra dois leões que inopinadamente se atiram sobre a manada de bois; prolonga-se a vida campestre na pastagem onde as ovelhas se espalham; mas activa-se também no divertimento, em que os dançarinos volteiam e uma multidão de espectadores acompanha deslumbrada o desempenho dos artistas, comandados por dois acrobatas.

Não precisa o poeta de elementos acessórios para prender as atenções e suscitar uma imagem cheia de vida e de colorido, embora a adjectivação seja escassa e o cromatismo seja dado pela referência ao material cujo brilho resplandece: no metal, algumas variações de ouro e de bronze bastam para salientar traços, sendo o ouro escuro para a terra arada, mas sem matiz o fulgor do ouro para as figuras dos deuses Ares e Palas Atena, sendo as vacas

⁴⁶ Cf. Dubois, Christine, «L'image abymée», *Images Re-vues*, n° 2, 2006, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=14 [data de consulta: Setembro de 2008]. Retenho daí que foi André Gide (*Journal* de 1889-1938, Paris, Gallimard, 1948) o primeiro a utilizar literariamente, em 1893, a expressão “mise en abyme” que em heráldica serve para exprimir que o centro do escudo é considerado uma espécie de miniatura do conjunto do brasão. Não encontramos expressão que em português tenha correspondente, embora os dicionários nos digam que “en abyme” significa ver de “alto a baixo”. Implica o elemento no conjunto e dá-lhe uma reflexibilidade de inclusão do efeito de leitura que está para além da mera transposição especular.

⁴⁷ Leia-se todo o episódio na tradução de Frederico Lourenço: Homero, *Ilíada*, Lisboa, Cotovia, 2005, à qual o leitor se reportará com proveito; a tradução que damos é da nossa responsabilidade.

de ouro e de estanho, ganhando a vinha o tom vibrante do ouro. Não dispensa, porém, o poeta algumas tonalidades quando a representação ganha movimento: as túnicas dos rapazes a dançar têm o brilho do azeite, os seus atavios são «adagas de ouro, que pendiam de talabartes de prata»; as raparigas, suas companheiras na roda da dança, «estavam vestidas de pano fino» e os próprios rapazes «vestiam túnicas bem tecidas»; a cevada posta na mesa do magnate real é branca, mas negras são as uvas, azul é a trincha que marca a sebe de estanho que delimita a vinha.

Com toda esta densidade de pormenores, Homero pinta a vida humana em todas as suas vicissitudes. É ela que Aquiles irá transportar no seu braço; a concepção é obra de arte divinamente executada e tem o arrojo de acumular o universo nos traços que se alargam⁴⁸. Não tem policromia, mas, em contrastes cavados, solicita a imaginação: vemos a sua pintura na sua poesia; vale a sua poesia pela sua pintura – se nos é permitido parafrasear Cícero. «O texto subjaz à superfície das imagens; apropria-se delas, usando as virtualidades particulares do meio verbal, ao traduzir as imagens em histórias; mais que isso, a tradução das imagens visuais em histórias pode ser lida como capacidade do poeta em se apropriar da imagem de forma a ficar totalmente empenhado no mundo representado»⁴⁹. Se aceitarmos a conclusão dos analistas da cor, esta é mais um produto cultural que empírico; também na cor, a linguagem é convencional⁵⁰.

Voltando ao passo de Horácio que nos serve de guia, somos levados a admitir que se pretende acentuar o efeito causado no leitor / espectador. Retomemos o passo:

Como a pintura assim é a poesia: haverá uma que, se estiveres mais perto, te cativa mais, e outra que te seduz se estiveres mais longe; uma prefere a obscuridade, outra quererá ser vista em plena luz, por não reear o olhar arguto do crítico; a uma bastará olhá-la uma vez, a outra será grato fazê-lo vezes repetidas⁵¹.

Tendo em conta que a formulação aparece na parte da *Ars* horaciana (v. 361 ss.) dedicada ao *artifex* e não à *ars*, seríamos tentados a assumir que em jogo está sobretudo a valorização da actividade poética e por isso o poeta deve emular o pintor. Há nisso porventura uma hierarquização dos sentidos, já que a vista é mais imediata que a sucessão das palavras percebidas pelo ouvido, mediante a articulação da voz, eventualmente até por intermediação de um auxiliar que faz de leitor. O desafio estaria, pois, em conseguir um efeito tanto mais directo quanto mais fosse visual. Tomando a pintura como termo de comparação, teríamos que considerar que a poesia será tanto mais acabada quanto mais se aproxime da pintura.

⁴⁸ É sugestiva e simbólica a imagem de um mundo circular: o conhecimento da Terra implica necessariamente referência ao cosmos e a projecção dos círculos celestes sobre a Terra consagra a geografia, como explicava Ptolemeu no séc. II (90-168) e já haviam explicado anteriormente astrónomos e geógrafos, como Eudoxo (406-355 a.C.) e Eratóstenes (276-194 a.C.).

⁴⁹ Cf. Becker, Andrew Sprague, «The Shield of Achilles and the poetics of Homeric description», *American Journal of Philology*, 3, 1990, p. 139-153.

⁵⁰ De novo remetemos para as considerações de Michel Pastoureau, cuja síntese se pode encontrar na série de entrevistas concedidas a *L'Express*, em 2004, durante o mês de Julho.

⁵¹ Hor., *Ars poet.* 361-365: «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 repetita placebit».

A aproximação poderia estar facilitada no termo γράφειν que se aplicava tanto ao acto de pintar como ao de escrever (com prevérbios diferentes: συγγράφειν, “juntar os signos”, escrevendo e lendo, ζωγράφειν, “pintar, mostrar uma pintura”); teremos, todavia, de concordar que o resultado final assim obtido escamotearia os efeitos visuais, pois a escrita fixa o poema, mas não conduz necessariamente a ver a pintura elaborada pelo poeta através da palavra – a habilidade do poeta está em explorar os recursos que levam à écfrase e à hipotipose⁵². Algo de concreto teremos de admitir no paralelismo para ele ser autêntico; não parece que sejam os efeitos sonoros, pois, se estivessem estes em causa, a comparação deveria ser feita com a música, como propusera Pitágoras que, sensível às proporções da harmonia, terá optado por associar cada cor a uma tonalidade musical e, alargando as fronteiras ao universo, terá pressentido em cada planeta uma cor na harmonia cósmica.

Que valem afinal as cores? Como substâncias, como marcas, como símbolos? Como funcionamos com elas na comunicação: transferência de uma realidade ou fixação de uma emoção? Se é a partir da emoção que suscitam, compreende-se que delas se ocupe a retórica.

Ao tempo de Simónides, a proclamação do valor da imagem fazia paralelo com a discussão da palavra como representação da realidade segundo os parâmetros da *physis* ou do *nomos*, em interpretações mais ou menos antitéticas. A divergência vinha dos próprios pintores e assentava nos padrões invocados para apreciar a *mimesis*. Mas esta é engano ou imitação? Se é imitação, na formulação latina (fruto de secundaridade que interpreta elementos primitivos) tende a superar-se na *imago*, na medida em que esta, através do sufixo aumentativo (-ago), aviva o traço da forma esquemática previamente retida; associada a *imago*, a cor passa a ser também entendida como potenciadora de uma primeira sensação que se aprofunda e se reforça por saturação. O pintor não o é tanto pela figura que delinea como pelo mundo ideal a que eleva⁵³.

⁵² Cf. Calle, Román de la, *El espejo de la ekphrasis: más acá de la imagen, más allá del texto – La crítica de arte como paideia*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2005. Etimologicamente, écfrase implica uma acção de des-obstruir, desvelar, tornar manifesto para induzir comunicação plena (sensorial e discursiva); hipotipose, etimologicamente é a modelação de imagens (*tipos*) de tal modo que a realidade subjacente se torne viva (cf. Quintiliano, *Inst. orat.*, 8, 3, 66).

⁵³ À primeira vista, o valor de *imago* pode parece estático ou inerte; no entanto, se tivermos em conta que na origem está um radical **im-* (o mesmo que se encontra em *imitatio*), associado a um segundo elemento -ago (determinável em palavras como *uirago*, termo que no texto bíblico latino serve para caracterizar a primeira mulher – companheira do primeiro homem / *uir*, e como ele o protótipo feminino por excelência), teremos de reconhecer que o sentido de base é dinâmico. Por isso há razão para estabelecer contraste com *figura*: enquanto esta não é mais que uma esquematização de uma realidade, a *imago* mantém uma relação directa com esse original por *similitudo*, de tal forma que assegura ao signo a *forma* eidética e as qualidades do que é imitado. O enunciado bíblico da criação que associa *imago* a *similitudo* diz bem deste conteúdo positivo: o homem é feito à imagem e semelhança de Deus (*Gen.* 1, 26).

Na disputa entre Zêuxis e Parrásio⁵⁴, receberá o prémio quem tiver capacidade de criar maior ilusão? Seria frustrante que tal acontecesse. A ficção tem o direito da criatividade humana e desafia a própria realidade. Ou, por outro modo de dizer, o artista supera a natureza, a sua construção acrescenta a emoção, dando à imitação da natureza a marca do que lhe é singular e a ela conduz. Tal como o discurso das palavras formula juízos e induz novidades (e estas são tanto maiores quanto mais se aproximam da pintura), também a imagem vale tanto mais quanto a ela se vinculam significações novas.

Em seminário de 1964, Jacques Lacan interpretou a fábula dos pintores gregos como reveladora de um aspecto significativo do conhecimento humano: enquanto os animais (as aves da historieta) se atêm apenas às aparências e chocam contra a tela, os humanos (pelo menos alguns) entendem o que está escondido no interior e por isso decidem do prémio logo que se apercebem que são chamados a uma realidade nova⁵⁵: para contrabalançar (e em argumento *e contrario*), aí está, no mesmo Plínio, o caso do sapateiro que, segundo a mesma tradição grega, depreciara o trabalho de Apeles pelo modo como tinha representado a sandália de Afrodite (com correia diminuta); o rústico não entende o conjunto nem o seu significado e por isso, ao comentar outros pormenores, é repreendido pelo pintor, que se escondera, e aparece a denunciar a arrogância do seu crítico que não entende mais que o pormenor em que se fixa⁵⁶. Com variações, os maiores poetas entenderam a lição⁵⁷.

3. A percepção da cor

Todos os estudos da cor acentuam que ela é fundamentalmente indeterminada e incerta, pelo que se torna difícil de designar correctamente ou manter numa equivalência de tradução. É mais fugidia e equívoca que a forma, porque depende de elementos não mensuráveis e pouco constantes nas convenções da representação e do conhecimento.

⁵⁴ Num concurso de pintura, Zêuxis, conhecido pelo tratamento dado às cores e ao contraste de luz e sombra, teria pintado um cacho de uvas com tal realismo que as próprias aves teriam descido a debicar os bagos; por sua vez, Parrásio teria pintado um véu com tal perfeição que Zêuxis teria pedido que o seu rival retirasse a cortina para apreciar a pintura; advertindo que afinal a pintura era o próprio véu, Zêuxis saudou o seu rival pela vitória, pois ele tinha enganado só as aves, mas o outro tinha-o enganado a ele. Cf. Plínio, o Velho, *NH*, XXXV, 65, 4 (Pline l'Ancien, *L'Histoire naturelle*, Liv. XXXV (ed. e trad. de J.-M. Croisille), Paris, Belles Lettres, 1953).

⁵⁵ Cf. Lacan, Jacques, *La relation d'objet*, Paris, Seuil, coll. «Champ freudien», 1994, p. 158 (sessão de 30 de Janeiro, 1957); Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

⁵⁶ Plínio, o Velho, *NH*, XXXV, 36, 84-85.

⁵⁷ É o caso de Camões, cujo “visualismo” não esgota a “poesia” camonianiana, mas constitui um dos seus mais poderosos mecanismos de “construção inventiva” pela capacidade que apresenta de sugestionar o leitor, mediante uma “arte alusiva” (Conte, Gian Biagio, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca and London, Cornell. Press, 1986, p. 24-25). Cfr. Pires, M.^a Lucília Gonçalves, «Descrição retórica e narração épica n.º “Os Lusíadas”» in *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, p. 475-483; Teyssier, Paul, «La palette de Camões: étude du vocabulaire et de la lumière dans les Lusíades», in *Actas da I Reunião de Camonistas*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas», 1973, p. 433-469; Roncaglia, Aurelio, «“Os Lusíadas” de Camões, ut pictura poesis», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 9, 1975, 253-285; *Id.*, «Couleurs de peinture et couleurs de rhétorique dans la poésie lyrique de Camões», *ib.*, 16, 1981, 371-386; Jorge Osório, «Luís de Camões e Ausias March», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 0, 2003, 171-183.

Explica a física que a cor é uma «sensação fisiológica que, afora fenómenos de tipo alucinatório, é provocada pela acção [mais ou menos intensa] da luz ao incidir numa região da retina sobre os pigmentos dos cones dessa região»⁵⁸. Tal sensação, explicam os peritos, «depende da intensidade com que a luz excita cada um dos três tipos de pigmentos, os quais, em função da frequência, têm curvas de sensibilidade com máximo acentuado, um na região das baixas frequências (vermelho), outro na região central (verde amarelado), e outro nas altas frequências (azul)». Apressam-se os mesmos físicos a acentuar que o fenómeno tem diferenciações, pois a mesma intensidade luminosa pode produzir efeitos diferentes em sujeitos distintamente preparados e em momentos vários para um mesmo sujeito, pelo que a percepção da cor é um fenómeno subjectivo e instável, fugaz porque sujeito a disposições de sensibilidade ou a diferenças de reacção a cada pigmento, que, de si, é oscilante nas suas gradações, a ponto de se poder confundir com outro de frequência próximo dele, sem fronteiras bem delimitadas.

Aquilo que hoje se apresenta como objecto de análise, não escapou aos antigos. Empédocles teria considerado serem duas as cores fundamentais, o branco e o negro, mas teria admitido duas outras mais, o vermelho e o ocre (amarelo pálido), pelo que estaria no início do reconhecimento da cor.

É complexo o processo de identificação cromática em Platão. Acentuam os comentaristas do *Timeu* que o filósofo admite um processo fisiológico que se desencadeia num ângulo formado pelo encontro de um raio saído do olhar e outro provocado pelas partículas emitidas pelos objectos. Admite Platão, como Empédocles, duas cores fundamentais (o branco e o negro) e explica o desdobramento dessas cores extremadas no desencadear de um processo de visão feito em circunstâncias particulares: os olhos começam a lacrimejar quando nos aproximamos de muito perto do fogo; as lágrimas são a junção da água e do fogo; é o fogo que produz uma cor sanguínea, a água conduz à visão esplendente dos objectos (cintilam); chega Platão a combinações: o esplendente misturado com o vermelho e o branco torna-se *dourado*, o vermelho misturado com o branco dá o púrpura, etc.⁵⁹.

Por seu lado, Aristóteles, experimentalmente percebeu a alteração do cromatismo das cambiantes da luz solar ao longo do dia e estabeleceu uma “sequência linear das cores”: a luz branca do meio-dia torna-se primeiro amarelada e passa ao laranja e depois ao vermelho, chegando ao violeta púrpura e depois ao azul carregado e ao negro da noite; porém, não lhe podia escapar a tonalidade verde, que reconhecia no conjunto da natureza; chegou experimentalmente ao verde, fazendo passar a luz branca por um vidro amarelo e outro vidro azul na projecção sobre uma parede caiada de branco⁶⁰.

Remetendo-nos a uma experiência cromática vulgar, talvez possamos dizer que a realidade que nos cerca está cheia de colorido, mas haveremos de perguntar se se trata de algo mais do que de uma sensação. É que não é uniforme o registo que dela se forma

⁵⁸ Assim Sampayo, L., na *Enciclopédia Verbo*, s.v. «Cor», na perspectiva da óptica.

⁵⁹ Cf. *Timeu*, 53-55 (Platon, *Oeuvres complètes*, Tome X: *Timée. – Critias* (ed. e trad. de A. Rivaud), Paris, Les Belles Lettres, 2002).

⁶⁰ Encontro os elementos em www.colorsystm.com/projekte/fr/01pytf.htm [data de consulta: Setembro de 2008].

e a própria percepção está dependente de condicionamentos⁶¹; serão eles físicos: a cor diminui e pode chegar à anulação à medida que se restringe a superfície em que o colorido é observado, mas aumenta com a intensidade da luz e dos contrastes (uma cor clara sobre um fundo escuro). A identificação depende sobretudo de factores humanos: de acuidade fisiológica e adequação à coloração (o daltonismo é mais frequente do que se pode imaginar; a fadiga ocular diminui a capacidade de reacção à cor).

A caracterização cromática tem relação estreita com factores de ordem afectiva: o sentimento de amor ou de ódio transfiguram os objectos e as suas qualidades: já Lucrécio acentuava que «o desejo cega os homens» e a afectividade até uma amada negra torna “cor de mel” – *nigra melichrus est* (Lucr. IV, 1160)⁶² ou “trigueira” – *fusca*, segundo Ovídio⁶³; no *Livro dos Cantares*, da Bíblia, na versão da Vulgata latina, a amada é *nigra sed formosa*⁶⁴.

A intencionalidade literária tende a fixar cromatismos ou a suprimi-los: Zola, levado a ater-se ao lado medíocre e vulgar das coisas acumula epítetos de cinzento, arroxeados e lívidos nos seus romances; Victor Hugo substitui a cor real pelo sentimento provocado: por isso a cor da água de um lago ganha cambiantes téntricas de efeitos aterradores; Vergílio, por seu lado, cantava o *caeruleus Thybris*⁶⁵, um rio de cor azul celeste, porque, embora deslizesse barrento pela cidade de Roma, a grande Cidade tinha de ser honrada também pelas suas águas.

Dizem os psicólogos que a mulher tem sobre o homem uma capacidade mais acentuada de atender à cor e aos seus matizes, o que lhe confere uma linguagem com terminologia cromática mais alargada. A cultura vai criando alargamento da cor e deixa registo que se pode rastrear na história dos textos antigos. Quanto a Homero, J. André (de quem tomamos muitas destas observações) sintetiza em quatro proposições o quadro da cor nos seus poemas: 1) tem um número escasso de termos de cor natural: fundamentalmente são cinco (amarelo, vermelho, azul escuro, verde, púrpura escarlate), a que se juntam alguns outros derivados de comparações; 2) insiste na luminosidade que é designada por termos da área do esplendente, brilhante, luminoso; 3) perde-se a cor na paisagem (como se verifica

⁶¹ Cf. André, J., *Études sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, C. Klincksieck, 1949, p. 7ss.

⁶² O passo é contundente pelo que o sentimento altera: «Há homens a quem o desejo cega: atribuem méritos irreais àquelas que eles amam; vêem-se, pois, mulheres feias e repelentes serem mimadas e tidas em grande honra. Um ri-se do outro e no entanto aconselha-o a apaziguar Vénus que o atormenta com um amor de envergonhar. Infeliz quem não vê os excessos da sua miséria! Negra, ela é cor de mel; suja e mal cheirosa, natural; de olhos glaucos, é Palas; nervosa e seca, uma gazela; a anã parece uma das Graças, linda de perder; gigantona, uma deusa plena de majestade, a gaga até chilreia, a muda é modesta; a megera, odiosa e tagarela, uma flâmula a arder; coisinha adorável a que desfalece de magreza; delicada a que tosse de morte». (Lucrèce, *De la nature* (ed. e trad. de A. Ernout; introd., notes de Elisabeth de Fontenay), Paris, Les Belles Lettres, 2009).

⁶³ Ovídio, A.A. II, 657 (Ovide, *L'art d'aimer* (ed. e trad. de Henri Bornecque), Paris, Les Belles Lettres, 1999; *Arte de Amar* (trad. e notas de Carlos Ascenso André), Lisboa, Cotovia, 2004; *Arte de Amar* (trad. Natália Correia e David Mourão Ferreira), Lisboa, Vega, 1990 (Alfragide, Panorama, 1970).

⁶⁴ *Canticum*, I, 4-5: «4 nigra sum sed formonsa filiae Hierusalem sicut tabernacula Cedar sicut pelles Salomonis 5 nolite me considerare quod fusca sim quia decoloravit me sol filii matris meae.» Em tradução portuguesa: «Filhas de Jerusalém, sou negra, mas esplendente, como as tendas de Cedar, como os revestimentos de Salomão. Não considereis que sou descolorida, pois foi o Sol do filho da minha mãe que me fez trigueira».

⁶⁵ Virgílio, *Aen.* 8, 64 (Virgile, *Enéide* (ed. e trad. de Jacques Perret), Paris, Les Belles Lettres, 1977-1980, 3 vols.).

no “escudo de Aquiles” que evocámos); 4) não existe consistência cromática definida: o mesmo termo serve para o azul dos olhos e para o negro de um vestido de luto, verde tanto é o dos rebentos novos como o amarelo dourado do mel.

Poderá parecer que era menos matizado que o nosso o arco-íris dos gregos⁶⁶ e na falta de contraste entre os termos de cor até poderá considerar-se que, apesar do primado da vista sobre os outros sentidos, há uma falta de percepção cromática; há certamente um domínio da luz sobre a cor e nesta parecem faltar tonalidades fundamentais como o azul e o verde ou pelo menos escasseiam termos que as designem. A essa luminosidade foram sensíveis poetas nossos, como Sophia e José Augusto Seabra, quando ficaram transfigurados perante a luminosidade das ilhas gregas⁶⁷.

É sabido, de facto, que a percepção da cor é inversamente proporcional à intensidade da luz (pelo que, a julgar por critérios fisiológicos, o poeta da luminosidade ficaria insensível aos matizes cromáticos). No desenvolvimento da criança, parece que o amarelo e o vermelho são os primeiros a serem percebidos, o azul e o verde vêm muito depois; a ordem de apreensão e de descoberta seria, segundo alguns: vermelho, verde, amarelo, laranja, azul, violeta. Mais que a notação da cor, nos textos literários antigos há sugestão de um estado de alma.

A análise tradicional considerou que o cromatismo dos antigos era reduzido; Goethe até pretendeu denunciar o daltonismo dos Gregos relativamente à sensibilidade mais moderna. É diferente o juízo posterior: não se perturba com a escassa terminologia homérica (que Simónides rigorosamente não alarga), mas descobre razões para tonalidades diferentes das nossas: o mar homérico será μαρμάρεος (a palavra é transparente e sonora – mais que o correspondente português)⁶⁸ mas também οἶνοψ (da cor do vinho), o que sugere um cromatismo de superfície aquática de nascer ou de pôr-do-sol, o que o aproxima do uso de πορφύρεος e o matiz estende-se ao violeta, ιοειδής, ao verde azulado, γλαυκός, ao azul carregado, κυάνεος, etc. A literatura técnica revela, todavia, que os Gregos se servem de prefixos para matizar o que falta em monemas específicos: ἐν- exprime uma qualidade intensa (em Aristóteles, por exemplo, ἔνωχρος significa um amarelo acentuado); ἐπι- denota a presença de uma cor à superfície; ὑπο- releva de um colorido sombreado que esconde a cor fundamental; δια- supõe uma cor tomada como traço distintivo; ἔξ - evoca uma cor intensa no exterior do objecto⁶⁹. Algo de similar ocorre em latim, em que, além do emprego do diminutivo (*albulus* – esbranquiçado), há recurso a prefixos: *ex-*, *in-*, *per-*, *prae-*,

⁶⁶ «O arco-íris anda estreitamente associado a especulações sobre a luz e sobre a cor enunciadas no seio de diversas escolas de pensamento antigas e medievais», sintetiza Marie-Thérèse Lorcin, «L’arc-en-ciel au XIII^e siècle», in *Les couleurs au Moyen Âge – Seneffiance*, 24, 1988, p. 229-251. Aí vemos que dois momentos deram particular relevo ao arco-íris: um, no período que vai de Descartes a Newton, e outro, mais antigo, entre 1215 e 1310, com um salto qualitativo na reflexão deste segundo período.

⁶⁷ De J. A. Seabra, no suposto quadro da Acrópole, recolho da *Gramática Grega*, Porto, Nova Renascença, 1985, p. 26: «Luz só de luz, luz alta derramando / altura, luz de azul / e cal: fulgor de ossadas / entre estruturas / rasas.».

⁶⁸ Cf. *Il.* 14.273 - <http://old.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Hom.+Il.+1.1> [data de consulta: Fevereiro de 2010].

⁶⁹ A. Blanc, «Rendre les nuances de couleur en grec: l’emploi du procédé linguistique de la composition nominale», in Villard, Laurence (ed.), *Couleurs et vision dans l’Antiquité classique*, Rouen, Université, 2002.

sub-, *eu-*, para variar os graus de intensidade⁷⁰. Afinal, não é só cada autor que tem as suas cores preferidas, embora limitado pelas regras do género literário⁷¹.

4. O color rhetoricus

Sem expressão na sentença de Simónides, o traço do cromatismo tem de ser subentendido se admitirmos que por *pictura* não há que entender apenas *figura*, mas a paleta de tonalidades que o poeta não se dispensa de apontar⁷². A estética grega dimana de uma noção abstracta do belo e só pode ser apreendida por razão e não pelos sentidos sobre os quais incide a coloração. Ora, segundo o *Fedro* platónico (249 ss.), o belo é o “esplendor” (λαμπρότης) da verdade e do mundo ideal, que está para além das aparências; este esplendor é acompanhado de clareza e precisão (ένάργεια)⁷³, que se prolonga pela *táxis* ou *ordo* que tudo coloca no lugar que lhe pertence num cosmos harmonioso (sem que a harmonia fique comprometida pela tensão que gera).

A noção cromática do texto, ou *color rhetoricus* não aparece nem em Aristóteles nem nos autores imediatos. Luciano confessa, por seu lado, que uma «pintura de palavras está privada de suporte»⁷⁴. Adquire, todavia, um desenvolvimento considerável em Roma. Trata-se de um traço distintivo, quase indefinido mas perceptível, na expressão que aparece no *Brutus*, 170 ss., quando o orador pretende demarcar uma falha de oradores que chegam a Roma e não têm uma *colorata oratio*; Bruto, fazendo a transposição, indaga sobre que entender por *urbanitatis color* e recebe como resposta que é «um não sei quê, mas que é algo», que se percebe sobretudo fora de Roma: não se limita apenas às palavras habituais da Urbe (pois estas podem mudar e esquecer-se), mas há outros traços que identificam imediatamente os oradores romanos e que, como os antigos atenienses, não passavam despercebidos em parte alguma. No *de oratore*, 2.60, Cícero, não define melhor os traços, pois limita-se a salientar: «assim como quando passeio pelo campo sinto que a natureza se veste de cores,

⁷⁰ J. André, *op. cit.*, p. 218-222.

⁷¹ Id., *ib.*, p. 345 e 382-391.

⁷² Cf. Ferreira, Luísa de Nazaré, «Referências cromáticas nos fragmentos de Simónides», *Humanitas*, 59, 2007, p. 29-48; Irwin, E., *Colour terms in Greek poetry*, Toronto, Hakkert, 1974.

⁷³ Michel, Alain, «Les grands courants esthétiques issus de l'Antiquité dans la littérature médiévale», in Claudio Leonardi & Enrico Menestò (eds.), *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, Spoleto, CISM, 1991, p. 33-52.

⁷⁴ Jacques Bompaire, um dos maiores conhecedores da obra do autor e seu editor mais moderno (Lucien, Oeuvres, vols. I-V, Opuscles 1-10, 11-20, 21-25, 26-29, Paris, Les Belles Lettres, 1993-2003), acentuou, por mais de uma vez, o efeito de sugestão criado pela galeria das *ecphraseis* por ele formadas. O próprio Luciano, numa dessas *ecphraseis* (em *Héracles*, A Sala – opusc. 10) não esconde a sua satisfação perante a possibilidade de se recrear em exercícios desta natureza (autêntico progymnasma): «Para que não abandoneis a sala para fixar o vosso olhar nos quadros, pois bem, vou tentar descrevê-los por palavras (γράφωμαι αὐτὰ ὑμιν τῷ λόγῳ) (...). Imaginai, porém, tanto a dificuldade como a minha ousadia de, sem cores, sem figuras e sem suporte (ἄνευ χρομάτων καὶ σχημάτων καὶ τόπου) tentar o desenho de tanta imagem: uma pintura de palavras não pode contar com suporte (ψιλὴ γὰρ τις ἡ γραφὴ τῶν λόγων)». Retenha-se que a écfrase é uma descrição dos objectos tão viva e tão precisa que o leitor é posto perante a reconstituição virtual daquilo que lhe é descrito. A teoria literária aponta-lhe condições: visualidade da cena, ilusão de presencialidade, intensidade emocional. Não se trata de simples descrição, mas encenação integrada numa narração: a cena das bandeiras por Paulo da Gama ao Catual em *Os Lusíadas*, para chamarmos à colação uma cena conhecida, cumpre superiormente os requisitos.

também quando leio mais atentamente algum livro me apercebo de que pelo contacto com eles o meu discurso toma a suas cores». Nem por ser vaga a formulação, o conceito de cromatismo deixa de estar arreigado no Arpinate, como «elemento essencial duma reflexão a um tempo teórica e polémica sobre a unidade das artes e sobre o que deve ser a arte» (...) reflectindo «a economia geral do discurso e portanto a personalidade do escritor»⁷⁵.

O aticismo pressuposto nos bons autores gregos e o urbanismo nos bons autores latinos tem em Quintiliano notas que passam pelo purismo e pela elegância tanto de pronúncia como de elocução, de estrutura e de gesto⁷⁶. Todavia, em passo anterior do *Brutus*⁷⁷, 17, 69, o mesmo Cícero postula qualidades de léxico, de ritmo (*numerus*): «os gregos consideram que se exorna o discurso com o uso de metáforas (*immutationes*), a que chamam *τρόποις*; também com o uso de modos de organizar (*sententiarum orationis formae*), a que chamam figuras – *σχήματα*». A metáfora de *color* tem origem na linguagem médica e corresponde a qualidades que definem um diagnóstico: o estilo grandioso é robusto e ao mesmo tempo bem proporcionado; o estilo médio mantém o equilíbrio da expressão média e serena, rejeitando ornatos inadequados; o estilo simples (*tenuis*) não definha, embora não recorra a expressões de ornato que sejam *fucus* – artifícios próprios para dissimular; o *color uenustatis* deve corresponder à pressão sanguínea normal, deve ser harmonioso como um organismo bem proporcionado às circunstâncias do discurso.

A retórica medieval apoia-se num esquema que tem expressão na chamada *rota virgiliana* onde se contrapõem os três estilos – simples, temperado e sublime (cada um deles representados pelo respectivo poema vergiliano e pelos personagens que os interpretam – pastores, agricultores, guerreiros (cada um de seu mundo – em funções complementares e diversas). Inspira-se aquela roda na *Rhetorica ad Herennium* (IV, 8). As diferenças são definidas em função da elocução apenas, mas a medievalidade alarga o âmbito. Como faz notar Edmond Faral⁷⁸, Geoffroi de Vinsauf, em *Documentum*, III, 145, comenta: «os estilos recebem designações pelas pessoas ou pelas coisas de que se trata; de facto, quando se trata de pessoas ou coisas elevadas, então o estilo é grandiloquo; quando trata de coisas simples, é humilde; quando trata de coisas medianas, o estilo é médio.» João de Garlandia, por seu turno, estabelece doutrina mais larga: «Há três estilos de acordo com as três condições de homens: à vida pastoril convém um estilo humilde, aos homens do campo, o médio, às pessoas de alto que estão à frente dos pastores e dos camponeses convém o estilo alto». Como em todos os sistemas, a expressão literária ganha funcionalidade pelos traços distintivos que se relacionam por contraste e por harmonia, atingindo o máximo de significação quando não se pode obter essa harmonia e esse contraste de outra maneira (como escreveu van Gogh em carta a seu irmão Theo, em 1882⁷⁹). Diz Platão, no *Timeu*

⁷⁵ Cf. Carlos Lévy, *loc. cit.*

⁷⁶ Quint., 6, 3, 107: «nam... illa est urbanitas, in qua nihil absonum, nihil agreste, nihil inconditum, nihil peregrinum, neque sensu neque uerbis neque ore gestuue possit deprehendi... qualis apud Graecos ἁρτυκισμός ille redolens Athenarum proprium saporem.»

⁷⁷ Cícero, *Brutus*, 17, 69 (Cicéron, *Brutus* (ed. e trad. de J. Martha), Paris, Les Belles Lettres, 2003).

⁷⁸ Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, Champion / Genebra, Slatkine 1982, p. 86 ss.

⁷⁹ Cf. <http://www.vggallery.com/letters/main.htm> [data de consulta: Setembro de 2008].

(67d): «há uma espécie de sensações que se produzem em nós e que designamos pelo nome genérico de cores: é uma chama que se escapa dos diferentes corpos e cujas partes se adequam à vista de modo a produzir uma sensação»⁸⁰.

Sensação, a cor não é uma substância e depende da apreensão das conotações do sensível. Releva do sensorial, e a sua apreciação deriva do prazer que suscita no sujeito do conhecimento que a percebe. Torna-se objecto de estética, mas fundamentalmente de ética, enquanto afaga os sentidos, mas influencia a acção pelas aparências. Tem analogia com a retórica e por isso lhe cabe o epíteto consagrado de *color rhetoricus*. Compreendemos que os medievais, sobretudo os orientadores de consciências, como Bernardo, se tenham mostrado reticentes. O juízo depende, no entanto, do modo como se assume a forma de conhecimento. Se a *imitatio* é desvirtuamento de uma realidade longínqua, há razão para desconfiança; se como diz Leonardo da Vinci, «ogni dipittore dipinge se»⁸¹, apenas chegaríamos a uma parte singular de um mundo que não pode ser desarticulado do conjunto que faz parte se pretendemos atingir o belo (*kalós* integrado no *cosmos*). Todavia, se *imago* é amplificação (como a etimologia deixa entender), há razões para a aceitarmos como expressão necessária para atingir a luminosidade do conhecimento que se alarga e se exprime pelo virtuosismo de *color*, que poucos artistas dispensam, e tanto menos quanto seja abstracta a sua expressão. «Compreendemos a necessidade de manter a distinção entre cor e desenho, pois, ao assegurar o privilégio da forma, confere-se à obra pictórica a possibilidade de ser objecto de conhecimento ao mesmo tempo que objecto de prazer. [...] Se é necessário, para utilizar uma metáfora, «ver bem o que é semelhante» e se a boa metáfora é, além disso, a que «dá conhecimento por meio do género», então a metáfora pictórica pode ser considerada como a mais apta para designar a actividade poética em geral»⁸². De qualquer modo, como escrevia também Van Gogh a Théo, «prefiro pintar os olhos dos homens, mais que as catedrais, pois nos olhos há algo que nas catedrais não há; mesmo que elas sejam majestosas e imponentes, a alma de uma pessoa, ainda que seja a de um pobre mendigo ou de uma prostituta, é mais apelativa».

A “metáfora visual” (que, segundo Aristóteles, é *πρὸ ὁμμάτων* – postada frente ao olhar e não apenas por modo de analogia – *τὸ δὲ ἀνάλογον*, *Poet.*, 21, 4) é certamente a expressão que melhor incarna o nível literário. Mas a cor pouco seria se fosse apenas um matiz de encantamento para o olhar e não um elemento de um encontro numa (re)construção humana que o texto desvenda. Numa das visões do *Scivias*, II, 3⁸³, Hildegarda relata como lhe apareceu «numa luz serena, uma figura de homem, brilhante como uma chama»; aproximava-se de crianças negras que deslizavam na terra como “peixes na água”, retirava-lhes a pele que as envolvia e, acto contínuo, revestia-as de uma túnica branca.

⁸⁰ Platon, *Oeuvres complètes*, tom. X, *Timée* (ed. e trad. de A. Rivaud), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

⁸¹ Kemp, M., «Ogni dipintore dipinge se: a Neoplatonic echo in Leonardo's art theory?» in Cecil H. Clough (ed.), *Cultural aspects of the Italian Renaissance – Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester – New York, Manchester University Press – A. F. Zambelli, 1976, p. 311-323.

⁸² Lichtenstein, Jacqueline, *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999, p. 71, com remissões para a *Poética*, 22, 59a e *Retórica*, III, 10, 1410a.

⁸³ Hildegarda de Bingen, *Scivias* (ed. e trad. ingl. de Columba Hart & Jane Bishop), Turnhout, Brepols, 2001 (CCCM 90).

A transfiguração das coisas é a função essencial da arte literária; a *poesis* é a expressão maior da acção humana, pois nela se envolvem todas as expressões de que a palavra é capaz. A cor seria pouco se não significasse o prolongamento dessa palavra ou não a antecipasse na curvatura de um gesto que se estende ao infinito. Integrada, no desenho e no texto, pelo *antígrafo* (no sentido de base que é de «sinal que, posto como exemplar, chama a atenção sobre o sentido de uma metáfora»), ela transfigura e revela na luz que difunde⁸⁴. Por outro lado, é a acção que, através do movimento, prende a atenção e sugere o colorido. Como já Aristóteles anotou (*Poet.* 50a)⁸⁵, a acção é a base do colorido do texto. Em acção, descreveu Homero o escudo de Aquiles; as experiências das ciências ópticas em meados do século XIII serviram para desenvolvimentos teológicos sobre a visão beatífica por parte de Pedro Hispano e de outros do seu tempo⁸⁶. No entanto, o regresso à teoria clássica do *ornatus* tem momentos sempre incertos mas imprescindíveis na longa história da *elocutio*, em que Cícero é nome maior por fazer a síntese de tempos anteriores. Com ele se aprende que, se as «estátuas de Fídias são o que podemos ver de mais belo no seu género [...], podemos conceber alguma coisa de mais belo»⁸⁷ – a sua Ideia⁸⁸. Esta tem visibilidade na palavra pela construção do *ornatus* que realça a beleza e lhe dá integração num sentido maior, através da *elocutio*⁸⁹.

⁸⁴ Cf. Brusatin, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986; Goethe, J. W., *La storia dei colori*, Milão, Luni, 2004.

⁸⁵ Nem sempre as traduções nos satisfazem; poderá, no caso, recorrer-se à nova tradução de Aristóteles, *Poética* (trad. e notas de Ana Maria Valente), Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 2007.

⁸⁶ Cf. Trottmann, Christian, «Sciences optiques et théologie de la vision béatifique à la cour pontificale de Viterbo», *Medievalia. Textos e Estudos*, 7-8, 1995, p. 361-401.

⁸⁷ Cícero, *Orator*, 2-7 (Cicero, *Rhetorica*, vol. II, *Brutus, Orator, De optimo genere oratorum, Partitiones oratoriae, Topica* (ed. de A. S. Wilkins), Oxford UP, 1993).

⁸⁸ Cf. Michel, Alain, *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron – Recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Lovaina, Peeters, 2003.

⁸⁹ Cf. Cic. *Partitiones oratoriae*, 5, 16 (ed. cit.): «Há dois géneros de elocução: um que se desenrola livremente, outro com formas trabalhadas e variadas; as palavras têm um primeiro valor quando empregadas isoladamente, um segundo valor quando unidas a outras».

Composto e paginado
na UNIVERSIDADE ABERTA

Impresso e acabado
na Publidisa Publicaciones Digitales S.A:

1.ª edição – 1.ª impressão – 200 exemplares

Lisboa, Novembro de 2010

Depósito legal n.º 320783/10