

UT PICTURA POESIS: O FIO DE UMA TRADIÇÃO

Ut pictura poesis erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaendam, si longius abstes,
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit

Horacio, *Ars Poetica*. 361-365

A poesia é como a pintura, uma de perto,
agrada mais, outra, de longe;
uma prefere a sombra, outra, a luz,
sem temer a acuidade do crítico;
uma agrada uma só vez, outra, dez vezes repetida, agradará ainda.

Horácio, *Ars Poetica*. 361-365

* Ex-Professora de Literatura Inglesa da UFMG.

Professora de Teoria da Literatura e de Literatura Inglesa da
Universidade Federal de Ouro Preto.

Quando Horácio escreveu *Arts Poética* provavelmente não pretendia elaborar um tratado. O mais longo de seus poemas tem o tom ocasionalmente pessoal de uma Epístola. Falta-lhe a abrangência, a precisão lógica de um tratado bem estruturado. *Arts Poética* pode ser descrito como a expressão de reflexões mais ou menos esparsas, sugeridas pelo desejo de aconselhar três poetas da família dos Pisanos. Suas preocupações principais, eminentemente prescritivas, concentram-se em alguns pontos básicos da poética clássica. Destacam-se, entre eles, os atributos do poeta, o imperativo do modelo apropriado e dos ideais estético e pragmático (*dulce et utile*), bem como a necessidade de unidade, harmonia e proporção na obra literária. Horácio ocupa-se ainda de problemas específicos da poesia dramática, quanto à versificação, número de atores, uso do coro e da música, etc..

A comparação com a pintura, sintetizada na expressão *ut pictura poesis*, parece quase incidental, feita para ilustrar o preceito contemporâneo do decoro e da unidade dentro da obra. Que pensariam, pergunta Horácio, de um pintor que unisse uma cabeça humana ao pescoço de um cavalo, ou espalhasse plumas multicores sobre membros esparsos, ou, pintando uma linda mulher, arrematasse o corpo com uma serpente repulsiva? Tal seria, prossegue o autor, um poema sem unidade. A licença poética não vai tão longe que permita a união do selvagem com o manso, de serpentes com pássaros, ou cordeiros com tigres. Já as linhas iniciadas com *ut pictura poesis* falam das diversas maneiras como diferentes poemas podem ser apreciados.

O poeta latino mal poderia prever o destino das palavras *ut pictura poesis*, que usara em sua inocente aproximação da poe

sia com a pintura. Retomada nos séculos posteriores, a frase passou a designar toda uma abordagem crítica que relaciona a literatura e artes plásticas, ou, por extensão, literatura e música, ou, ainda, nos nossos dias, literatura e cinema.

A Renascença volta às palavras de Horácio, invertendo-as. Passa a tomar a pintura como termo referencial: é a pintura que deve ser como a poesia, e não o contrário. Dessa forma, tenta-se liberar as artes plásticas da maldição que sobre elas pesava, desde Platão, o iniciador do longo reino do *logos*. Supremo inimigo da imagem, condenada como cópia da cópia, ele a relega à posição de servil imitadora de uma suposta realidade, que, por sua vez, não passa de sombra da Idéia, ou essência ideal. Melhor justificativa não se poderia encontrar para excluir a pintura das artes liberais, entre as quais se incluía a poesia.

A inversão do dito horaciano, operada a partir da Renascença, tem, além das filosóficas, implicações sociais importantes. Se o pintor (ou o escultor) não é mais um mero artífice de imagens condenáveis, deixa também de ser o simples cultor da arte mecânica, o mero artesão. Sua arte passa a incluir-se entre as liberais, dignas do homem livre. Pintor e escultor saem da companhia de artesões e operários, onde virtualmente se considerava ser o seu lugar, e passam a integrar a dos artistas.

Com o correr do tempo, mesmo sem a queda do logocentrismo, a defesa filosófica do artista plástico passa a ser desnecessária. Mas prossegue a orientação crítica resumida nas palavras de Horácio. Continuam a florescer os estudos relacionando literatura e artes plásticas, que alcançam o apogeu no século XVIII.

Um importante artigo de Cicely Davies¹ estuda os reflexos, na crítica da literatura e da pintura, da crença contemporânea na unidade e harmonia da natureza e na conformação dessa unidade por meio da obra de arte. Essa convicção chegou a orientar a prática das artes e até da jardinagem. Paisagistas alteravam jardins de acordo com métodos de seleção e composição adotados por pintores, arquitetos projetavam suas obras para se adequar a esses ambientes. Em contrapartida, pintores preferiam paisagens de interesse histórico ou literário. Hogarth, o grande pintor satírico, visava intencionalmente a efeitos dramáticos. Por outro lado, poetas eram *connaisseurs* das artes ou pintores amadores. Desse vai-e-vém crítico entre literatura e artes plásticas resultava uma concepção semi-literária da pintura. A apreciação

dos motivos pictóricos tornava-se dependente de suas possibilidades dramáticas e de associações literárias. Os paralelos entre as artes, iniciados no século XVII por Du Jon e Du Fresnoye (traduzido por Dryden, autor de *Parallel of Poetry and Painting*) são aplaudidos e elaborados ao longo do século XVIII, quando se multiplicaram os quadros ilustrativos de temas históricos. Afirma-se que a pintura era semelhante à poesia pelo fato de representar "fábulas" e de submetê-las à apreciação do intelecto. Como a poesia, argumentam os críticos, uma obra de arte plástica deveria ter unidade de concepção, mostrar subordinação das personagens secundárias às principais, decoro e relevância na escolha dos detalhes, etc. A crença na importância da vista como fonte de idéias, nos olhos como os "óculos da natureza" - teoria de Sanderson em *Græcice* (1658) - derivava da teoria de Locke sobre a origem das idéias. A ênfase na valorização da vista prolongava-se nos conceitos de Addison sobre os prazeres primários da imaginação, derivados da visão, em oposição aos prazeres secundários, de origem diferente. Daí a avaliação da escultura como arte superior à pintura, e a posição secundária desta em relação à poesia.

Autores sucessivos, como George Turnbull e Hughes, em *Essay on Descriptions in Poetry* (1735) endossam esse modo de ver. O resultado é uma constante interação entre a poesia, a pintura e o mundo natural, de onde as artes podem derivar. A poesia, afirma-se, enriquece a mente com visões que o pintor poderá representar (como no caso de Rubens) e o conhecimento da poesia ensinará o homem a apreciar as belezas da natureza. Joseph Warton afirma que *The Seasons (As Estações)* de Thomson, poema que denuncia o romantismo, foi decisivo para o gosto do público pela natureza e pela paisagem. Dryden chegará a recomendar o estudo de quadros aos poetas, que, quando "desejam celebrar uma beleza extraordinária, vêem-se forçados a recorrer a estátuas e quadros"². Opiniões em contrário, negando a origem diretamente imitativa da poesia ocorrem, mas são esporádicas. Cicely Davies cita, entre as vozes discordantes, Burke, Cooper, Reynolds. O século XVIII, separando o estudo de forma e conteúdo, comparava a palavra a um ornamento, semelhante à imagem decorativa, a ser tratada independentemente do assunto e da estrutura. Dentro dessa orientação, as semelhanças entre as artes pareciam sobrepujar as divergências. Até o *Laocoon* de Lessing (1776), não ocor-

rem as mudanças necessárias para uma nova orientação crítica. Elas só acontecerão quando se compreender a importância vital do meio utilizado em cada arte e as conseqüentes diferenças de concepção e expressão.

Antes da mudança de atitude crítica assinalada por *Laocoon* a poesia é freqüentemente tratada como uma forma de pintura. Goldsmith critica a Shakespeare como se fora pintor. Encontram-se semelhanças, às vezes óbvias, mecânicas e irrelevantes, entre Spencer e Rubens, Poussin e Theocritus, Poussin e o *Cafo* de Addison, entre obras de Fielding e Hogarth, Pope e Correggio. Algumas vezes, a balança da comparação pende para o lado da pintura. Torna-se moda ver sinais da influência de determinados pintores sobre poetas. Thomas Warton conclui que Milton deve ter tomado da pintura italiana sua descrição de Rafael como anjo armado, já que foi o primeiro poeta a representá-lo dessa forma. John Dyer, poeta e pintor, apressa-se, ao menor pretexto, a encontrar efeitos visuais em poemas. Trata o *Gideon* de Aaron Hill como obra prima de representação gráfica. Scott of Amwell faz comentários semelhantes, e indevidos, sobre a *Elegia* de Gray, critica Deham por não agrupar os detalhes descritivos de *Cooper's Hill* como se pertencessem a um quadro. Espera-se do poeta descritivo imitar o pintor de paisagens.

O tipo de aproximação entre pintura e poesia chega a atingir a aberração. Gilpin critica a descrição de ruínas de *Osgood Hill* por não se referir à hera que cobre os muros de um castelo. Thomas Warton acusa Milton de, em sua descrição do Paraíso, "tornar esplêndido" o absurdo.³ As magníficas imagens do poeta, à beleza luxuriante dos objetos representados, Warton teria preferido que Milton se ocupasse da minuciosa descrição de traços da paisagem. Exigindo do poeta o olhar do pintor, esse tipo de crítica prepara o seu próprio fim. Reynolds, antigo defensor da afinidade entre as artes, acaba por afirmar que nenhuma pode, com sucesso, ser enxertada em outra.⁴ Nos termos em que vinha sendo colocada - de vagas comparações, geralmente baseadas em assuntos comuns sugeridos por quadros e poemas - a tradição *ut pictura poesis* deveria perder todo prestígio. Nesse sentido, duas orientações principais vêm opor-se, ainda no século XVIII, aos críticos (quase sempre ingleses), mencionados até agora: a de Diderot, na França, e a de Lessing, na Alemanha.

Denis Diderot (filósofo, enciclopedista, romancista e dra-

maturgo), é também, em *Salons*, precursor da moderna crítica das artes. Escrevendo sobre os quadros expostos nas exposições denominadas *Salons*, organizadas pelo governo (é pelo XIX *Salon* que serão recusados os futuros Impressionistas, criando o famoso *Salon des Refusés*), Diderot foge ao lugar comum de descrever os quadros sobre os quais emite julgamento. Procura outros meios de levar o leitor a recriá-los. Falando de seu próprio retrato pintado por Van Loo, introduz procedimentos críticos modernos. Problematiza, por exemplo, a noção do sujeito. O eu usado por Diderot refere-se tanto à sua pessoa real - o autor empírico - quanto ao redator do texto - o autor implícito - e, ainda, à imagem que projeta de si mesmo, ao eu ideal que gostaria de poder atribuir-se. A essa atomização do eu Diderot acrescenta outras inovações: uma das mais importantes é a noção de "julgamento de gosto". A expressão paradoxal indica, não uma proposição, ato intelectual, a que se poderiam aplicar critérios de verdade ou falsidade, mas uma preferência subjetiva. Evitando a descrição completa do quadro, Diderot focaliza apenas alguns objetos que considera especialmente significativos. Convida o leitor a fixar cada um deles, numa espécie de passeio pelo quadro, que se faz cena de teatro, onde o leitor é encorajado a penetrar. O olhar fixo da pintura clássica, onde a perspectiva impõe ao espectador um ponto de vista único, é substituído por vários pontos de vista possíveis. Diderot anuncia, assim, o relativismo do mundo moderno, o descentramento, que supõe pontos de vista vários, todos igualmente válidos. Além da teatralização do espaço introduz-se, assim, na pintura, arte do espaço, um elemento de temporalidade. Resta ainda uma questão, a de transmitir a emoção única do momento de percepção. É ainda através da teatralização do quadro que Diderot a resolve. Para isso, cria uma história, um enredo, partindo de um diálogo, inspirado no quadro.

Um notável exemplo desse procedimento é a crítica ao quadro *La Jeune fille qui pleure un oiseau mort*⁵, de Greuze, onde se vê uma jovem de aparência triste, o rosto apoiado na mão, contemplando um pássaro morto. O texto se inicia com uma espécie de diálogo. O autor dirige uma série de perguntas à suposta jovem, indagando da causa de sua dor. Atribui respostas à interlocutora imaginária, criando um contexto dramático, onde se vislumbra uma história. A dor da moça vem a ser explicada: o pássaro seria presente de um rapaz que a teria seduzido, na ausência

da mãe. Delineia-se a cena da sedução, a rápida saída do namorado, a volta da mãe, o choro da jovem, e as palavras de consolo dirigidas a ela pelo crítico. Este termina por declarar que qui sera ter sido ele o sedutor. Nesse ponto, quando fala do próprio desejo, o autor já introduziu a temporalidade no quadro, teatralizando-o, desdobrando-o numa história, a que não faltam sequer as nuances de uma interpretação freudiana. O pássaro, visto como símbolo do amor, pode designar também, na palavra francesa, o sexo da mulher, ou a virgindade. A história criada por Diderot rompe, evidentemente, com o passado: já não deriva, como na pintura clássica, do texto bíblico ou literário: é totalmente criada por aquele que a contempla.

A crítica de Diderot tem ligações importantes com algumas preocupações da semiologia contemporânea, a respeito da legibilidade da pintura. Essa é a preocupação principal de alguns semiólogos, como Louis Marin e Jean-Louis Schefer. Este define o quadro, não em função de sua estrutura, mas a partir do número e do tipo de leituras possíveis. A análise do quadro seria assim um "ato lexicográfico", a "constituição de um texto enquanto sistema". Pois, acrescenta Schefer, cada quadro é um sistema único. Diante dele, confrontamos com esse paradoxo: "um texto já pronto, mas que urge ainda constituir"⁶. O texto crítico de Diderot é uma ilustração viva desse ponto de vista, e da variabilidade e imprevisibilidade das leituras potenciais de um quadro. Em relação a *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*, a única observação "objetiva" de Diderot diz respeito à possível desproporção entre o rosto e os braços da jovem representada. Segundo o crítico, parecem tirados de modelos diferentes. Todos os outros comentários constituem "leituras" dramáticas, que, fin da a "história", levam à expressão do desejo do autor diante da figura feminina.

A crítica de Diderot tem outras implicações importantes para a semiologia moderna, que chama a atenção para o elemento temporal, introduzido pela "leitura" do quadro. A pintura foi tradicionalmente considerada, como a escultura, arte do espaço⁷, em oposição à música, poesia e mímica, artes temporais. Mas a pintura implica também um elemento temporal, em que insistem os semiólogos. Um deles, Louis Marin, tece considerações importantes sobre os dois "tempos" subjacentes à apreciação de um quadro. Por um lado, há a unidade do olhar, que engloba o quadro,

no que parece ser um instante de unidade da visão. Por outro, há o tempo variável, necessário à "leitura", ou interpretação do quadro, tempo bastante longo, no texto de Diderot. Diz Marin:

Em que consiste a leitura? Ler é percorrer com os olhos um conjunto gráfico, é decifrar um texto... o quadro é, de início, um percurso do olhar. O ato de leitura se desenrola, pois, num tempo, numa sucessão, no interior de um instante de visão, desdobra uma multiplicidade na totalidade oferecida à unidade do olhar, uma sucessão englobada, integrada no instante de unidade da visão. Na verdade, o problema que se coloca para a análise semiológica é analisar a articulação desses tempos diferentes e, mais particularmente, investigar como a unidade da visão será articulada e decomposta pela discursividade da leitura, sem deixar jamais de ser uma única. A unidade de visão do quadro é o agrupamento da superfície plástica por um conjunto de sinais, ao mesmo tempo localizados e dinâmicos, destinados a guiar o olhar, a fazê-lo realizar um circuito, a vencer obstáculos, a retardar e adiar, em uma diferença simultaneamente temporal e espacial, a realização da unidade da visão como totalidade estrutural.⁸

A crítica de Diderot, exemplificando a possibilidade de integrar o temporal à análise da pintura, ilustra também a maior liberdade de interpretação deixada ao espectador pela ausência de uma narrativa bíblica ou literária integrada ao quadro. Do retrato de uma jovem triste, diante de um pássaro morto, infere toda uma história de amor, na qual ele próprio acaba se inserindo, substituindo o imaginado sedutor. As palavras de Marin mostram o posicionamento moderno diante dessa liberdade, à qual corresponde uma "matriz" de percursos possíveis para o olhar. Dessas matrizes geram-se as figuras do quadro. A cada ato gerativo corresponde uma leitura:

A relativa liberdade do percurso, permitindo hesitações, voltas, adiamentos, não compromete jamais o olhar num movimento linear, irreversível. O tempo de leitura se espacializa, exhibe-se, irradia-se à volta de pontos estratégicos do quadro. Este se converte em um espaço dinâmico e qualitativo, onde uma soma aberta de percursos possíveis, realizados ou virtuais, forma um sistema. Em termos fenomenológicos, poder-se-ia

dizer que cada percurso é um proveito parcial arrancado à visão unitária, que implica um jogo de três atividades, perceptiva, estruturadora e mnemônica, cada proveito sendo do posto em perspectiva na visão unitária. O quadro forma uma "matriz" de percursos do olhar, a partir da qual são geradas as figuras do quadro, cada ato gerativo definindo uma leitura...⁹

O texto de Marin tece ainda considerações sobre a existência de elementos, muito variáveis de uma para outra obra, e de um para outro nível de leitura, que podem "forçar" o percurso do olhar, limitando sua liberdade e conduzindo a determinada ordem na percepção e na interpretação. Evidentemente, esses elementos estariam mais presentes na pintura figurativa e nos quadros organizados de acordo com a perspectiva clássica. A imposição relativa de uma ordem na "leitura" pode ser exemplificada por exemplo, por determinadas paisagens de Poussin, importante representante da pintura clássica francesa do século XVII. Poussin estrutura vários de seus quadros em torno de uma estrada, eixo ziguezagueante, que liga o primeiro plano à parte esquerda da tela, representando um lago. O olhar é de certa forma constrangido a percorrer esse caminho e, algumas vezes, a se situar a determinada distância dele. Isso não impede a liberdade de paradas e retomadas do olhar - o percurso aleatório semelhante àquele por onde Diderot guia a vista do leitor, transformando-o em espectador de um quadro ausente.

Todas essas considerações, importantes para a semiologia plástica, mostram-se importantes também para a crítica literária, especialmente a de textos contemporâneos onde uma obra de arte plástica funcione como elemento central, estruturador. É o caso clássico de *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf. As duas personagens principais são a senhora Ramsay e a pintora Lily Briscoe, a primeira retratada pela segunda. A composição e a leitura desse retrato, obra de arte ficcional, ocupam parte apreciável do romance e são elemento chave para sua elaboração. Não faltam exemplos semelhantes no romance brasileiro. Em *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector a protagonista se detém diante de um desenho a carvão, o "mural" deixado no quarto pela empregada Janair. A "leitura" desse "quadro", feita pela patroa, é vital para a leitura a ser feita pelo leitor implícito na obra. Já em *Quarto Fechado*, de Lya Luft, a descrição de um qua-

dro, também fictício, continuamente presente na mente da personagem central, condensa todos os elementos do romance.

Diante das leituras de quadros integrantes da estrutura dessas obras, o crítico segue um roteiro que pode ser contrastado com o de Diderot. O enciclopedista faculta ao leitor "visualizar" um quadro que tinha existência histórica real, embora se encontrasse ausente da visão. Desse quadro, o leitor tinha apenas a leitura proposta pelo escritor francês. O crítico de romances como *To the Lighthouse* e *Paixão segundo G.H.* vê-se também diante da leitura de um quadro, na verdade imaginário, mas que ele poderá igualmente a visualizar. A tarefa do crítico literário, entretanto, não para aí. Trata-se, agora, de ler a leitura feita por personagens ou narrador em cada romance, já que ela em grande parte o estrutura. Nesse trabalho, mostra-se muitíssimo relevante a tradição *ut pictura poesis*, aliada aos modernos estudos semiológicos de certa forma antecipados por Diderot. Já não se trata mais de estabelecer paralelos entre quadros e textos. Mas algo semelhante ocorre quando o crítico tenta estabelecer a função, dentro do romance, de "obras de arte", constituídas, não por cores e formas, mas pelo próprio texto, sem que, por isso, deixem de ser indispensáveis à análise dados derivados das artes plásticas. No caso de *To the Lighthouse*, por exemplo, o fato de Lily Briscoe preferir um retrato cubista a uma representação tradicional da senhora Ramsay articula-se com outros elementos estruturais da obra, contribuindo poderosamente para sua interpretação. Essa dificilmente poderá merecer o nome de relativamente completa se não se levar em consideração um dado derivado das artes plásticas modernas.

Também importante para a crítica de textos onde a obra de arte plástica desempenhe papel central é a contribuição de outro esteticista do século XVIII, Gotthold Ephraim Lessing. Filósofo e dramaturgo, líder do Iluminismo na Alemanha, Lessing, com a publicação de *Laocoon* em 1766, altera a tradição *ut pictura poesis* embora por caminhos diversos de Diderot, seu contemporâneo francês.

Lessing parte da análise da célebre escultura grega (hoje no Vaticano) de *Laocoon*, o sacerdote de Apolo que aconselhou os troianos a não tocar no cavalo de madeira presenteado pelos gregos. Lessing propõe a seguinte questão: a escultura ilustraria uma passagem da *Eneida* ou, pelo contrário, teria sido inspirada

pelo poema?¹⁰ Lessing opina em favor da primeira hipótese. Segue, assim, a tradição platônica, logocêntrica, que, entre as artes plásticas e a criação poética, atribui prioridade à última. Nesse aspecto, sua crítica nada tem de inovadora. Mas Lessing é revolucionário sob outro ponto de vista. Por assim dizer, antecipa o slogan de Mc Luhan, *The medium is the message*. O filósofo alemão insiste nas inapeláveis mudanças acarretadas, no conjunto da obra, pela mudança do meio utilizado. A mudança de um para outro - da pedra, tela e tinta, para a palavra ou para o som musical - limita, enfatiza Lessing, a escolha do objeto a ser representado. Usando a palavra *pintura* como uma designação geral para as artes plásticas, Lessing escreve:

A pintura, em suas imitações, emprega meios ou signos totalmente diferentes dos da poesia - figuras e cores no espaço - enquanto a última utiliza sons articulados em ordem temporal: como, indiscutivelmente, os signos usados devem ter uma relação precisa com o objeto representado, segue-se que os signos dispostos lado a lado podem expressar temas que, no conjunto ou em suas partes, existam dessa forma, enquanto os sinais que se sucedem no tempo podem expressar apenas elementos que, no todo ou em parte, sejam sucessivos.¶

Esse pronunciamento parece hoje óbvio, exatamente por antecipar posicionamentos modernos, contrários ao aspecto da tradição *ut pictura poesis* que não tomava conhecimento da diferença de meio empregado. Fazendo o contrário, alguns críticos atribuem tal importância à diferença de meio que chegam a desaconselhar comparações entre artes diferentes. Este é, por exemplo, o pensamento de Austin e Warren, os conhecidíssimos autores de *Teoria da Literatura*, no capítulo *A Literatura e as Outras Artes*. O capítulo deixa no ar a questão, concluindo que, só depois de terminado um esquema de evolução da literatura baseado em esquemas de evolução totalmente específica desta poder-se-á perguntar se essa evolução de alguma forma se aproxima da analogamente estabelecida para as demais artes.

Contrariando seus predecessores, Lessing insiste, pois, nas diferenças, mais que nas semelhanças, entre as artes. Ele enfatiza a importância da seleção, nas artes plásticas, do momento adequado para representar o objeto, escolhendo a posição mais

expressiva, por exemplo, de um corpo durante uma queda. A escolha bem feita permitirá ao espectador imaginar os momentos anteriores e posteriores ao da posição representada. O poeta não está sujeito ao mesmo rigor na seleção, pois pode representar uma série infindável de atos ou gestos, gozando, por isso, de liberdade maior. A ele, poeta, é dado, ainda, representar o invisível - privilégio negado ao artista plástico. Lessing deriva daí o que afirma ser a explicação da superioridade da poesia sobre a pintura e a escultura: sua maior capacidade de representação. Lessing conclui, respondendo com uma negativa à pergunta de Carlyle:

Se todas as obras de Homero se perdessem e só restasse da *Ilíada* e da *Odisseia* uma sucessão de imagens, conforme Carlyle sugere ser possível, será que essas imagens, mesmo criadas pelo artista mais perfeito, nos transmitiriam as concepções que temos, não digo do talento global do poeta, mas tão somente de seu talento ficcional?... Não é possível traduzir em outra linguagem a pintura musical das palavras do poeta...¹²

Seguindo a mesma linha de argumento, Lessing acrescenta: o poeta, ao selecionar os mais significativos entre os traços do objeto, e ao descrever uma ação contínua, em vez de limitá-la a um único momento, obtém efeito superior ao do pintor:

Homero, penso eu, só pinta uma ação contínua, e todos os corpos, todos os objetos individuais, são pintados apenas em função de sua participação nessa ação e, de um modo geral, concentram-se em um único traço do objeto(...) Em vez de uma imagem, ele nos dá a história do cetro (de Agamenon)(...) de tal forma que, no fim, conheço esse cetro melhor que se um pintor o tivesse posto diante de meus olhos, ou se um segundo Vulcão o tivesse colocado em minhas mãos...¹³

Os critérios de avaliação para as diversas artes devem, portanto, ser diferentes, conclui Lessing. Do contrário, pergunta, que seria, por exemplo, de um poeta como Milton, se fosse julgado pelo número de imagens que poderia sugerir a um pintor?¹⁴

Evidentemente, parte dos argumentos de Lessing têm encontrado opositores. P. Rudowski, por exemplo, contesta que a

ação seja a essência da poesia, alegando que o próprio Lessing teria renegado essa tese inicial.¹⁵ A teoria de Lessing, poderíamos acrescentar, adapta-se apenas à arte tradicional, figurativa, não à arte moderna, abstrata, que ele, entretanto, prevê. Nada disso destrói a importância da contribuição de Lessing para a estética. Continua muitíssimo relevante sua insistência na necessidade de distinguir dois critérios para a comparação entre uma obra literária e uma de artes plásticas. Um é o da semelhança de assuntos ou motivos representados. Outro, a semelhança de estilo. Toda comparação feita nos séculos XVII e XVIII baseava-se na comparação do primeiro tipo, que a crítica contemporânea considera irrelevante.¹⁶ Permanece atual o segundo critério discutido, o da comparação de rasgos estilísticos. Esta permite a Lessing considerar original a obra que, inspirando-se em tema de outra, inova no terreno do estilo:

Quando se diz que o artista imita o poeta, ou que o poeta imita o artista, isso pode ser interpretado de duas formas. Ou um faz do outro o assunto real de sua obra, ou têm ambos o mesmo assunto, e o empréstimo é então o estilo e o tipo da imitação... No primeiro caso, o poeta é original, no segundo, mero copista. No primeiro caso, trata-se de uma imitação de caráter geral, que constitui a essência de sua arte, e ele trabalha como homem de gênio, não importando que seu tema seja tirado de outra arte ou da Natureza. O segundo tipo de imitação, pelo contrário, degrada totalmente o artista.¹⁷

Esse argumento também encontra adversários, sobretudo porque supõe uma separação entre forma e conteúdo. Entretanto, a posição de Lessing conserva sua força. Até René Wellek, adversário da tradição *ut pictura poesis* relutantemente concorda com a utilidade do conceito *barroco* por permitir "analogias entre as literaturas de países diferentes e entre as diversas artes"¹⁸ bem como "análises que mostrem correlações entre critérios estilísticos e ideológicos"¹⁹. Com essa concessão, Wellek endossa a possibilidade de semelhanças estilísticas e de analogias entre artes plásticas e literatura.

Embora nem sempre fáceis de demonstrar, as semelhanças indubitavelmente existem, e têm servido de ponto de partida para estudos modernos muito significativos. A título de ilustração,

gostaríamos de mencionar o ensaio de Winifred Holtby sobre as técnicas derivadas da cinematografia que Virginia Woolf utiliza em *Jacob's Room*. Entre outros, o estudo menciona o fato de as emoções das personagens serem muitas vezes sugeridas por gestos, dando a impressão do desenrolar de movimentos dentro de um filme:

Em *Jacob's Room* a senhora Woolf elaborou, pela primeira vez, um romance completo com seus novos instrumentos, e escolheu para ele as técnicas cinematográficas experimentadas em *Kew Gardens*. Quase todas as páginas do livro poderiam ser imediatamente transferidas para um filme. A história trata sobretudo dos sinais externos de emoção, e até pensamentos e lembranças assumem uma qualidade pictórica. Algumas vezes, na verdade, a ação passa para o confuso crepúsculo no interior da mente: mas, de um modo geral, é indicada pelas posições e gestos cambiantes das personagens. Betty Flanders chora, acaricia o gato Topaz, escreve cartas; Jacob boceja, espreguiça-se, lê; Florinda cobre-se com um manto, para esconder os sinais da gravidez. É um romance de um diretor de cinema.

...o primeiro capítulo trai o método. Seu roteiro poderia ser resumido assim: "Jacob menino, à beira mar em Cornwall" e a Sra. Woolf, como poderia fazer qualquer diretor de cinema, começa fotogramando uma carta, com cada palavra caindo lentamente da pena de ouro de Betty Flanders. 'Desse modo, só restava partir'. A seguir a romancista nos mostra a silhueta inteira da mulher afundando os saltos do sapato na areia para apoiar melhor o corpo pesado. Depois há um *close up* do rosto (de Betty), maternal, choroso, porque Scarborough, onde está o Capitão Barfoot, parece tão longe de Cornwall, onde ela permanece assentada, escrevendo. A câmera cinematográfica dá então uma volta para fotografar toda a baía, com iate e farol tremulando através das lágrimas de Betty e recua para indicar uma mancha que se espalha pelo papel da carta.²⁰

Essa citação focaliza o tipo de semelhança entre a literatura e as outras artes que Lessing, e, com ele, a crítica contemporânea, considera pertinente: a que decorre de dados estilísticos. No momento, as palavras de Winifred Holtby nos bastarão para demonstrar que a tradição *ut pictura poesis* continua viva, e vai passando bem.

NOTAS

1. DAVIES, Cicely. "Ut Pictura Poesis". In: *Modern Language Review*, XXX (1935), 159-169.
2. Idem, p. 161.
3. *Adventure*, 23/10/1753. In: DAVIES, Cicely. Op. cit., p. 167.
4. Sir Joshua Reynolds, *Discourse XIII*. In: DAVIES, C. Op. cit., p. 162.
5. Diderot, *Salons*. In: DAVIES, C. Op. cit., p. 168.
6. SCHEFER, Jean Louis. *Scenographie d'un Tableau* (Paris: Editions du Seuil, 1969), p. 104, 124, 149.
7. Max Lessoir, esteticista do início do século, inclui a escultura, a pintura e a arquitetura entre as artes espaciais, colocando a música, a poesia e a mímica entre as temporais.
8. MARIN, Louis. "Pour une Semiologia Picturale". In: *Etudes Semiotique*. Paris, Klincksieck, 1971. p. 19-20.
9. Idem, p. 21.
10. G.H. Lessing, *Laocoon*. Tradução inglesa de W.A. Steel (London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1930) V, p. 24, VI, p. 29.
11. Idem, XVI, p. 55.
12. Idem, XIII, p. 50-51.
13. Idem, XVI, p. 56, 57, 58.
14. Idem, XIV, p. 53.
15. Rudowski, P. "Action as the Essence of Poetry: A Revaluation of Lessing's Argument", In: *PMLA*, LXXXII (1967), 333-341.
16. Ulrich Weisstein, por exemplo, citando Wylie Sypher, afirma: "I side with Sypher, who regards any comparison of the arts on the basis of their content or subject alone as deficient, and Praz, who feels that actually we are entitled to speak of correspondences only when there are comparable expressive intentions and comparable poetics, accompanied by related technical media."
WEISSTEIN, Ulrich. "Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology".

In: *Literature and the Other Arts*. Proceedings of the IX Congress of the International Comparative Literature Association, org. Zoran Konstantinovic, Steven P. Scher e Ulrich Weisstein (Innsbruck, 1981), 19-30.

17. LESSING, G.H. Op. cit., p. 33.
18. WELLEK, René. "The concept of Barroque in Literary Scholarship". In: *The Journal of Aesthetics*. V (1946), p. 97.
19. Idem, p. 94.
20. HOTBY, Winifred. "Cinematograph: on Jacob's Room". In: *Virginia Woolf: a Collection of Criticism*. Org. Thomas S. W. Lewis. New York: McGraw Hill, 1975. p. 24.