

**UT PICTURA POESIS**  
**CONSIDERAÇÕES ACERCA DO PARADIGMA PICTURAL**  
**EM ARISTÓTELES**

*Ana Lúcia M. de Oliveira (UERJ)*

**RESUMO**

Esta comunicação é parte de uma investigação mais ampla acerca do paralelo entre a pintura e as artes discursivas em sua configuração grega, anterior ao ato de batismo horaciano, que cunhou o símile *ut pictura poesis*. O ponto central será o exame de tal paralelo na *Retórica* e na *Poética* aristotélicas para destacar a nova orientação que aí se dá à problemática da imagem, permitindo resgatar as artes miméticas da condenação platônica. Reconhecendo o papel capital do sentido da visão, Aristóteles admite a eficácia de se tirar partido do prazer advindo das sensações visuais, explorando a força pictórica da linguagem. Se, para ele, a maior qualidade do gênio poético é a de ser *metaphorikon* – ou seja, saber olhar para perceber as semelhanças entre as coisas –, a metáfora pictural (*prò ommáton metaphora*) pode ser considerada a mais apta para nomear a atividade poética em geral, isto é, para “colocá-la diante dos olhos”. Em sentido figurado, portanto, a palavra “pintura” pode servir de metáfora para todas as metáforas, definidas em referência à visibilidade; em sentido próprio, pode servir de paradigma para toda arte mimética, por tornar visível a própria natureza da atividade representativa. No curso da análise, destacaremos as facetas antiplatônicas da teoria aristotélica da *mimesis*, especialmente a valorização das características próprias de uma representação cujo valor não se pauta mais exclusivamente pela fidelidade ao modelo e na qual a imagem é considerada em função de suas qualidades específicas, quer sejam poéticas ou pictóricas.

**Palavras-chave:** pintura; metáfora; *mimesis*

Esta comunicação, que se insere em uma pesquisa mais ampla acerca do tema do *ut pictura poesis* (cf. OLIVEIRA, 1992), tem por objetivo central verificar a maneira pela qual Aristóteles redistribuiu as questões referentes à *mimesis* levantadas por Platão. Tendo em vista o escopo deste trabalho, não se fará uma exposição geral da obra do referido filósofo, mas apenas a análise de certas partes da *Retórica* e da *Poética* em que se desenvolve o paralelo com a pintura, destacando os pontos relevantes da sua nova concepção da representação mimética.

Para examinar como opera o paradigma pictural em Aristóteles, recorrerei ao interessantíssimo livro *A cor eloqüente* (1989), no

qual Jacqueline Lichtenstein aborda em primeiro plano a querela entre os coloristas e os partidários do desenho, ocorrida na Academia de Belas Artes francesa, no século XVII. Para melhor rastrear tal problemática, retrocede até a filosofia grega, tendo em vista a análise da importância do aristotelismo para a maior parte das teorias da pintura constituídas a partir do Renascimento e que possibilitaram uma redefinição positiva dessa arte. Reconhecendo que o estagirita não explicita as conseqüências da sua teoria geral da *mimesis* no campo específico da pintura, apesar de esta ser abundantemente citada na *Poética*, a autora se propõe a reconstituir uma teoria aristotélica da representação visual que é quase uma “ficção teórica”. E justifica sua pretensão com o argumento de que os textos do filósofo fornecem as condições que permitem elaborar tal teoria, “nas margens da retórica e da poética, em um espaço intermediário em que se reúnem a metáfora e o visível” (LICHTENSTEIN, 1989: 68).

O caminho assim traçado nos permite destacar a centralidade concedida por Aristóteles ao sentido da visão. Com efeito, as primeiras linhas da *Metafísica* nos dizem: “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer que se tem com as sensações. Elas agradam por si só, independentemente da necessidade, e, sobretudo, as que nos vêm dos olhos” (I, 1). Quando se passa ao plano das artes discursivas, tal aceitação do prazer advindo das sensações visuais acarreta uma significativa diferença em relação ao autor dos *Diálogos*. Ao invés de condenar tal prazer, trata-se, agora, de tirar partido dele, explorando a força pictórica através da *enérgeia*, que consiste na evidência, na concretude dos exemplos. Em termos aristotélicos, isso significa o poder gráfico de “colocar as coisas diante dos olhos”, implicando o uso de expressões que representam objetos como se eles estivessem em atividade (*Retórica* 1411 b). Os exemplos clássicos são extraídos de Homero, que descreve em pleno ato não somente os seres animados, mas chega a animar o inanimado, tendo por finalidade sensibilizar o sentido geral da ação, tornando-a pictórica para a recepção, como se observa no seguinte trecho da *Retórica* (1412 a): “‘as vagas abauladas, galeadas de espuma, umas acompanhando as outras’ – aqui ele representa tudo como movente e vivo; e a atividade é o movimento”.

Se, para Aristóteles, a maior qualidade do gênio poético é a de ser *metaphorikon* – ou seja, a de saber olhar bem para perceber as

semelhanças entre as coisas –, pois é “o único elemento que não pode ser tomado de outrem e é sinal de uma natureza bem dotada” (*Poética* 1459 a), a metáfora pictural pode ser considerada a mais apta para nomear a atividade poética em geral, isto é, em termos aristotélicos, para “colocá-la diante dos olhos”.

Em seu sentido figurado, a palavra “pintura” pode, então, servir de metáfora para todas as metáforas, que são definidas necessariamente em referência à visibilidade; já em sentido próprio, pode servir de paradigma para toda arte mimética, por tornar visível a própria natureza da atividade representativa. Para concluir tal raciocínio, a autora que aqui sigo de perto – contagiando-se talvez pela agudeza, tão em voga no século ao qual dedica grande parte de sua pesquisa – arremata, lapidar: “*a arte de pintar imagens é realmente a melhor imagem que se pode criar para pintar a imagem da arte*” (LICHTENSTEIN, 1989: 71-72; grifos nossos).

A partir de uma leitura atenta dos dois tratados aristotélicos, podem-se perceber as facetas nitidamente antiplatônicas da sua teoria da *mimesis*. Em primeiro lugar, destaca-se a importância atribuída às características próprias de uma representação cujo valor não se pauta mais exclusivamente pela fidelidade ao modelo. Como exemplificação, retomemos um fragmento da *Poética*, em que Aristóteles recorre ao paralelo com a pintura:

Como a tragédia é uma imitação de personagens melhores do que os homens comuns, deveríamos seguir o exemplo dos bons pintores retratistas, que reproduzem as características distintivas de um homem e, ao mesmo tempo, sem perder a semelhança, fazem-no mais bonito do que é. (*Poética* 1454 b)

Torna-se patente aí a diferença entre os dois filósofos gregos: no *Sofista*, diálogo platônico, o fato de as imagens pictóricas, mesmo as que se pretendem icônicas, introduzirem sempre o seu grau de diferença em relação ao original está na raiz da desqualificação de que são objeto<sup>1</sup>; em contrapartida, para Aristóteles, as artes miméticas não são regidas por esse critério de reprodução servil, sugerindo-se inclusive que o artista deva aprimorar o modelo, segundo o propósito básico de criar uma imitação ideal da ação humana. Acrescente-se ainda que, embora mantendo uma exigência ética e cognitiva, o autor

---

<sup>1</sup> Para maiores esclarecimentos acerca desse tema, cf. DELEUZE, G.: 1968 e ROSEN, S.: 1983.

da *Poética* faz intervir uma nova ordem de avaliação, na qual a imagem é considerada em função das suas qualidades específicas, quer sejam poéticas ou pictóricas. Em outras palavras, segundo Costa Lima, a preferência aristotélica pela pintura é “motivada pelo propósito de tratar a *mimesis* em liberdade, conquanto relativa, face à esfera do ético”, uma vez que a arte pictórica “se funda em elementos [...] cuja transcodificação ética não estava de antemão estabelecida” (1995: 69). A partir desse novo ponto de vista, o estagirita chega inclusive a afirmar, na *Poética* (1460 b), que “é um erro menor para o artista ignorar, por exemplo, que a corça não tem chifres, do que representá-la de modo não artístico”.

A que distância de Platão nos encontramos! Para este, tal “corça sem chifres” seria uma imagem sem semelhança, cópia sem modelo, portanto um erro gravíssimo: *pseudos* inaceitável. Já Aristóteles se mostra bem mais tolerante com os simulacros pictóricos ou verbais, segundo se confirma no exemplo seguinte, da *Retórica* (1460 b): “O poeta representou impossíveis. É um erro – desculpável, contudo, se atingiu a finalidade própria da poesia [...] e se, de tal maneira, resultou mais impressionante essa parte do poema, ou outra qualquer”.

O fato de Aristóteles, dando à tematização da imagem uma orientação radicalmente nova, ter permitido resgatar as artes miméticas – principalmente as discursivas, retórica e poética – da condenação platônica é uma evidência reconhecida por diversos analistas de sua obra. Mas significa dizer que ele tenha concedido uma autonomia plena ao estético? Em absoluto, conforme bem o provou Luiz Costa Lima (1980: 45-58 e 1995: 63-76). Como pré-requisito para compreender a argumentação desenvolvida por esse crítico, sobrevoemos rapidamente os dois tratados aristotélicos, fazendo-os dialogar quanto às questões que aqui nos interessam.

O proêmio do livro segundo da *Retórica* traz um elemento significativo para o encaminhamento desta pesquisa: trata-se do *estudo das paixões como argumento determinante da técnica retórica*. Com essa introdução das paixões, Aristóteles vai ao encontro das primeiras escolas de retórica grega, sofísticas e pitagóricas, que haviam previsto na persuasão psicagógica uma tarefa não menos importante para o retor do que a demonstração lógica. A partir do momento em que o discurso é abordado do ponto de vista de sua finali-

dade persuasiva e considerando-se a já reconhecida importância das sensações visuais como meio de desencadear o prazer do auditório, torna-se difícil preservar a primazia dos elementos lingüísticos.

Significativo para o encaminhamento do meu raciocínio é articular o ato de persuadir com a análise aristotélica das provas, que ocupa grande parte desse tratado. De um modo bastante sintético, pode-se dizer que estas se incluem entre as premissas retóricas, as que têm em si uma força demonstrativa suficiente para construir um entimema (isto é, um silogismo retórico). Em primeiro lugar, há a distinção entre provas lógicas – puramente demonstrativas, no âmbito do próprio discurso – e provas morais – referentes ao *ethos*, se concernem à disposição do orador, e ao *pathos*, se concernem à do auditório. Uma outra linha divisória é demarcada entre provas técnicas – aquelas obtidas através do uso do método e dos meios pessoais do orador – e não-técnicas – sempre morais, exteriores ao tema do discurso, mostradas e não demonstradas. O uso destas últimas, atinente a uma pragmática da eloquência, remete à indagação fundamental aqui já enunciada: uma vez que se reconhece o grande apelo da visão, como manter o privilégio do discurso; isto é, tendo em vista a eficácia do resultado, como privilegiar a demonstração em face da bem mais convincente “mostração”?

Segundo Jacqueline Lichtenstein, tal questão constitui o ponto crítico da própria arte retórica, o lugar onde se cruzam todos os elementos que podem pôr em risco a primazia do discurso (1989: 77). Eis porque o propósito central do estagirita será o de assegurar tal primazia, estabelecendo uma hierarquia entre os diferentes meios empregados na persuasão, para traçar uma linha divisória entre a boa retórica filosófica<sup>2</sup> e a “pragmática”, aquela que emprega provas não pertencentes à arte retórica propriamente dita.

Reconhecendo o perigo da grande força persuasiva de todas as provas morais, que escapam à ordem discursiva e, portanto, ao controle da razão, Aristóteles desvia a análise do campo da ação oratória – que não concerne às regras retóricas, mas ao talento do orador

---

<sup>2</sup>Quanto a esse ponto específico, ouvem-se, em Aristóteles, ecos de seu mestre: no *Fedro*, Platão já tentara demarcar a linha divisória entre a retórica filosófica e a sofística. Aliás, segundo nos informa Barbara Cassin (1995: 423), “o *locus classicus* em relação à retórica de Aristóteles, desde Leonhard Spengel [*Über die Rhetorik des Aristoteles*. 1852], é o de inscrever a *Retórica* na continuidade do *Fedro*”.

–, deslocando-a para o campo do poético. Para isso, lança mão de um elemento discursivo que possa rivalizar com tais provas: é aí que passa a considerar a força expressiva da metáfora, “da maior eficácia na poesia e nos discursos” (*Retórica* III, 1405 a). Registre-se, a esse respeito, a seguinte observação de Jacqueline Lichtenstein:

Para a *Retórica* como para a *Poética*, o único modo de representação que pertence à arte é o que se exprime na forma metafórica do discurso, uma representação cujas figuras funcionam como “imagens”, quer dizer, cujos caracteres expressivos e miméticos referem-se à figurabilidade e não à visibilidade. (1989: 80)

É curioso notar, ainda que efetuando um desvio ao propósito central deste estudo, as similitudes entre as dificuldades suscitadas para a retórica devido à sua eloquência corporal e as críticas dirigidas à pintura em razão do seu colorido. Ambas sofrem o mesmo *enxerto de ética*<sup>3</sup>, sendo forçadas a adaptar-se ao projeto traçado pelo *logos* filosófico. À autora citada acima cabe o mérito de haver mostrado que Aristóteles, mesmo retirando a condenação que pesava sobre as artes miméticas, não eliminou a linha divisória que, anteriormente, justificava a sua exclusão; deslocou-a para o interior da própria pintura, fazendo a triagem dos seus elementos constitutivos: assim, “condenada por Platão em nome de suas cores, a pintura é salva por Aristóteles graças ao seu desenho” (*idem*, p. 72; grifos nossos).

De fato, tal partição reflete os preconceitos filosóficos quanto à materialidade pictural, a dificuldade de considerar teoricamente os aspectos diretamente sensíveis da representação, que escapam tanto à ordem racional quanto à ordenação discursiva. A pintura, então, se salva filosoficamente, tornando-se *incolor*, como se pode depreender do seguinte fragmento da *Poética* (1450 b): “Algo semelhante se verifica na pintura: se alguém aplicasse desordenadamente as mais belas cores, a sua obra não nos agradaria tanto, como se apenas houvesse esboçado uma pintura em preto e branco”.

Rejeitando, pelo perigo representado para a análise, a espessura multicolorida do sensível – sabe-se o quanto a cor é estrangeira à ordem do discurso, irreduzível às palavras –, o filósofo privilegia o

---

<sup>3</sup> Emprego aqui uma expressão cunhada por Barbara Cassin (1990: 122) ao analisar a concepção aristotélica da retórica.

desenho como inscrição do inteligível, o meio mais adequado para introduzir o controle da razão na pintura.

Isso posto, retomemos a via principal desta investigação, que se dedicava à reavaliação do patético operacionalizada pelo estagirita. A paixão também constitui a ponte que aproxima a retórica e a poética: na primeira, como vimos, Aristóteles “recupera” a estratégia patética, por ser fundamental para a persuasão psicagógica, integrando-a à argumentação: conseqüentemente, a paixão é universalizada, assumindo aí a dignidade de uma *tékhne*. Já na segunda, como veremos, enfatiza o aspecto terapêutico do prazer provocado pela poesia, através do qual se atinge a purificação das paixões.

No sexto capítulo da *Poética*, a tragédia é definida como “imitação de uma ação de caráter elevado [...] que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (1449 b). Através de tal definição – sem dúvida, modelada como uma resposta à acusação platônica de que o drama poético, por alimentar as paixões, encoraja a anarquia na alma –, Aristóteles postula que tal anarquia pode ser evitada de modo mais eficiente, não por meio de uma repressão das emoções, mas fazendo com que estas se expressem de maneira regrada. Tendo em vista tal finalidade, a tragédia é considerada um instrumento de grande valia, por realizar uma dupla operação: primeiro excita as emoções de terror e de piedade, para, em seguida, acalmá-las, efetuando uma cura emocional do espectador, que, ao fim do espetáculo, se encontra mais sereno e num estágio mais avançado de autocontrole.

As observações anteriores deixam entrever que, em uma radical diferença quanto a Platão, a avaliação aristotélica da *mimesis* não gravita mais em torno da adequação desta ao mundo das idéias, considerando, antes, a sua finalidade persuasiva, o efeito produzido no receptor. Nas palavras de Manfred Fuhrmann, “o tratado aristotélico ainda se distingue da obra platônica pela centralidade concedida ao efeito da obra, através do segundo conceito-chave da *Poética*, o conceito de catarse” (*apud* COSTA LIMA, 1980: 50). Visto que a catarse funciona como uma ocasião para o escoamento do excesso de emoções, sempre ameaçadoras, *os cantos que purificam a alma causam um encanto sem perigo*.

Facilmente se verifica que, tanto ao poeta quanto ao orador, concede-se licença para lidar com o perigoso campo das paixões, desde que conheçam a profilaxia para todos os riscos que elas apresentam. Eis, em síntese, como funciona essa “*ortopedia filosófica*” (LICHTENSTEIN, 1989: 74): em vez de censurar as paixões, permite que se expressem, sob a condição de que sejam canalizadas para a purificação final.

Já possuímos as ferramentas suficientes para retomar a questão referente à *mimesis* que foi deixada em suspenso. Mesmo com a abordagem quase telegráfica de um assunto que se prestaria a desenvolvimentos extremamente complexos, torna-se possível perceber que, apesar dos avanços configurados por Aristóteles ao reconhecer a validade das artes miméticas, em sua obra estas ainda não obtiveram autonomia. Em outras palavras, as artes imitativas, ao saírem da estrita jurisdição da verdade, acedem a uma dignidade teórica nova, não escapando, todavia, a uma outra forma de controle: passam a ser vigiadas e contidas nas camisas-de-força da ética e da política. Para concluir, deixemos com Luiz Costa Lima a síntese do momento aristotélico, em seu duplo aspecto:

[...] de um lado, libera o mimético da rígida legislação do discurso da verdade, e, por outro lado, o mantém subordinado, pelo princípio do efeito catártico, ao prazer aliviador, i.é., o prazer que aceita o jogo da imaginação desde que conduza a uma descarga tranqüilizadora. (1980: 60)

Antes de fechar a discussão, importa apontar rapidamente as conseqüências dessa valorização do papel do espectador na elaboração da própria arte, no tocante a uma problemática já presente em Platão e que recebe, com Aristóteles, uma nova configuração que conhecerá grande fortuna crítica. Trata-se do tema da *distância adequada da representação*, que passa a ser considerada não mais em relação ao mundo das idéias, mas como adequação ao público a que se destina. Tal adequação será objeto de um maior desdobramento por parte de Horácio, elaborador do famoso símile *ut pictura poesis*, cuja análise da distância conveniente da apreciação em cada gênero poético deixará um rastro marcante na crítica de arte até, pelo menos, o século XVIII.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *La métaphysique*. Paris: Vrin, 1987, 2 vol.
- . *The Rethoric and The Poetics*. New York: Random House, 1954.
- CASSIN, Barbara. *Ensaaios sofísticos*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- . *L'Effet sophistique*. Paris: Gallimard, 1995.
- COSTA LIMA, Luiz. A explosão das sombras: mimesis entre os gregos. In: *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 1-66.
- . A questão da *mimesis*. In: *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 59-248.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1968.
- HORÁCIO. *Arte poética*. In: ——. Aristóteles & Longino. *A poética clássica*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1989.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. *Ut pictura rethorica: uma aproximação da sermonística vieiriana*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. UERJ: Instituto de Letras, 1992.
- PLATÃO. *Le sophiste*. Paris: Belles Lettres, 1969.
- ROSEN, Stanley. *Plato's sophist: the drama of original and image*. New Haven & London: Yale University Press, 1983.