

Joana Matos Frias
Universidade do Porto

A Retórica da Visão na Poética Clássica

Orfeu, o primeiro poeta, não resistiu à tentação de olhar para trás. Queria ver a sua amada Eurídice, mesmo sabendo que nesse olhar residia a morte dela. Diz-se que assim a matou, quebrando o pacto do Inferno, embora a amasse mais do que aos próprios olhos. Em vão tentou Orfeu segurar a sombra de Eurídice. Da sua lira, sabe-se que foi lançada aos céus e estilhaçada em estrelas, feita constelação para das alturas iluminar a noite dos poetas. E Orfeu, o do olhar assassino, depois de assassinado, reencontrou Eurídice nas profundezas. Conta Ovídio que agora passeiam juntos na Eternidade: por vezes ele segue-a, mas, outras vezes, vai ele à frente e olha de novo para trás, agora sem perigo, para a sua Eurídice que já não volta a morrer.

A belíssima Psique não resistiu, por sua vez, à tentação de ver Eros, seu marido. Quis a Alma contemplar o Amor, mesmo sabendo que nesse olhar iluminado estaria a única razão da sua perda. E assim se queimou o Amor no excesso da luz com que Psique o quis ver, fugindo para não regressar, conforme ameaçara. Mas Psique, a do olhar cúpido, quis o Amor tornar imortal, e hoje é uma borboleta que de quando em vez se entretém nas asas de Eros.

Narciso, o primeiro vaidoso, não resistiu à tentação, depois de ver o seu próprio reflexo. Tirésias, o cego *voyeur* que não via senão o futuro, previu que Narciso viveria se nunca olhasse para si próprio. Mas, ao matar a sede, Narciso olhou-se. E, enamorado da forma e da face que viu, matada a sede, morreu de amor, afogado na ondulação do seu próprio rosto. De Narciso, o do olhar suicida, se conta que resta agora uma flor flutuando sobre os traços da imagem que desejou.

Medusa, a mais conhecida das Górgonas, não resistiu ao reflexo do próprio olhar. Nem as mãos de bronze nem as asas de oiro a defenderam da devolução do fogo imobilizador do seu olhar. Perseu fê-la perder a cabeça, e parece que Atena, não querendo desperdiçar o poder de tal olhar viperino, ornamentou o seu escudo com a cabeça do monstro, para que, ao verem-na, os seus inimigos se transformassem em pedra. Perseu, esse, foi pai de Gorgófone, que viria a ser avó dos Dioscuros Castor e Pólux. Reza a história que os Dioscuros foram vencidos pela clareza da visão extraordinária do seu primo Linceu, o do olhar de lince. Porque Linceu, irmão de Idas, o mais forte e corajoso dos homens, possuía a melhor visão de toda a Grécia, a ponto de conseguir ver debaixo da terra, como se pode ler no *incipit* dos *Argonautas*.

Mas foi Argos, o primeiro vigia, quem a mitologia agraciou com uma infinidade de olhos, o que lhe permitia dormir com alguns deles e manter-se acordado com os outros. Só a morte pela mão de Hermes conseguiu fechar os cem olhos do Panóptico. Ainda assim, conta-se que Hera, a quem Argos servia quando ficou sem olhos, quis imortalizá-lo em sinal de gratidão. E é por isso que os olhos de Argos ainda hoje atravessam o espaço e o tempo, incrustados nas penas de um pavão.

Na alvorada da cultura ocidental, eis apenas alguns traços da complexa *narrativa do olhar*, forjada por uma civilização que descobriu na fecundidade mitológica a superfície visível de uma epistemologia da visão, para a converter no próprio eixo da sua relação com o mundo, o saber e a arte, como observou Hegel tantos séculos mais tarde: «a arte faz de cada figura sua um Argos com mil olhos para que a alma e a espiritualidade apareçam em todos os pontos da fenomenalidade»¹. Orfeu, Psique, Narciso, Medusa, Linceu e Argos – e porque não Édipo? – compõem um leque de figuras simbólicas unificadas pela consciência de que «ver é um acto perigoso», conforme salientaria Jean Starobinski nas primeiras observações de *L’Oeil Vivant*². E fazem-no, protagonizando vários episódios de uma história de erotismo e de morte, de luz e de sombra, de prazer sensual e de contemplação intelectual, em que o Olhar, como é próprio dos heróis, sobrevive na Eternidade, onde habitam os que *da lei da morte se vão libertando*³. O que é simplesmente notável no pensamento grego, matriz de todas as culturas visuais que se lhe seguiram, é que a defesa da superioridade da visão sobre os outros sentidos foi alicerce de duas epistemologias diametralmente opostas, a do Sensível e a do Inteligível, protagonizadas, respectivamente, por Aristóteles e por Platão, que dariam à luz as duas grandes linhas do pensamento ocidental, com corolário no debate que oporia, séculos mais tarde, empiristas e cartesianos. Como sugeriu Martin Jay, se os judeus podiam começar a sua oração mais importante com um «Ouve, ó Israel», a verdade é que os filósofos gregos podiam exigir um «Vê, ó Grécia»⁴. Isto porque, no entender do intelectualista Platão como no do sensualista Aristóteles, a visão domina a ordem do Sensível e é o vaso comunicante com a ordem do Inteligível. Os dois filósofos são os grandes responsáveis por uma mundividência ocular cedo revisitada pelos estoicos que determinou a própria identidade do pensamento grego em todos os seus campos, gerando uma constelação semântica que, em domínios aparentemente tão distintos como os da Física, da Dialéctica, da Poética e da Retórica, nivelou o conhecimento sob a égide da visão e do olhar. Aqui reside a raiz da *differentia specifica* das duas grandes civilizações da Antiguidade, já que em Roma seria o paladar a vencer em todo

¹ Hegel, *Estética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 94.

² Jean Starobinski, *L’Oeil Vivant: Essai*, Paris, Gallimard, 1961, p. 14.

³ Para uma reflexão sobre o papel nevrálgico do olhar e da visão na mitologia grega, cf. Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les Yeux: Figures de l’Autre en Grèce Ancienne*, Paris, Hachette, 1985, e M. Milner, *On Est Prié de Fermer les Yeux: Le Regard Interdit*, Paris, Gallimard, 1991.

⁴ Martin Jay, «The noblest of the senses: vision from Plato to Descartes», in *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 33. Jay faz notar ainda que em nenhum lugar foi o visual tão dominante «como naquela notável invenção grega chamada filosofia» (*idem*, p. 24).

o léxico da teoria do conhecimento, originando aquela reverberação do *sabor do saber* que Roland Barthes tão sugestivamente viria a abordar na sua *Lição*⁵.

Regressemos a Narciso, o do olhar suicida. Encontremo-lo imóvel, fascinado pela sua própria imagem a ponto de morrer dela, tal como o evoca Louis Marin⁶. O seu reflexo antropofágico não transmite apenas a narrativa do desejo de um olhar: trata-se da mais refinada expressão mitológica de um enredo estético imemorial, que traça a narrativa do impulso primitivo da arte para a projecção especular do mundo. Com efeito, na longa história de duelos que é a história da arte em geral, e a da literatura em particular, persiste uma contínua expectativa de reflexão fiel do mundo, mas nunca tão fiel que o texto se transforme no próprio mundo, devorando-o. Barthes resumiu esta aporia em breves palavras: «o real não é representável, e é por os homens quererem continuamente representá-lo com palavras que existe uma história da literatura»⁷. Por isso, o mesmo Platão que n'*A República* anatemiza a imitação artística, considerando-a imperfeita, jamais consegue resolver esta tensão entre a semelhança e a dissemelhança miméticas, a ponto de, no *Crátilo*, realçar com pertinência que uma imitação demasiado perfeita só pode produzir um duplo do modelo, nunca a sua imagem. Platão sabe, melhor do que ninguém, que a essência e o valor da imagem assentam na habilidade para *trair* o seu modelo, sem deixar de o *atrair*⁸.

Senão, vejamos. Depois de Sócrates ter estabelecido, no capítulo X d'*A República*, que existem três artes relativamente a cada objecto – a de o utilizar, a de o confeccionar e a de o imitar – desmerecendo a terceira, o Estrangeiro d'*O Sofista* desenvolve uma extensa dilucidação da natureza e do valor das artes do artífice e do artista, distinguindo, dentro dos limites da própria imitação, a *mimesis icástica* da *mimesis fantástica*, com a consequente bipartição entre *artes icásticas* e *artes fantásticas*, para destacar o valor ontológico do *ícone* sobre o *fantasma*. Como observou Laurent Lavaud, o que passa a estar em causa não é já uma hierarquização dos níveis ou graus do real, mas o próprio discernimento das técnicas de produção:

○ ESTRANGEIRO: [...] *vamos dividir o mais depressa possível a arte de fazer as imagens [εἰδωλοποιητικὴν τέχνην] [...]. Seguindo o método de divisão que empregámos antes, penso agora perceber duas formas da arte de imitar [μιμητικῆς] [...]. Vejo primeiro uma, que é a arte de copiar [εἰκαστικὴν τέχνην]. A melhor cópia é a que reproduz o original nas suas proporções [...]. Os artistas não se inquietam com a verdade e não reproduzem de forma alguma nas suas figuras as proporções reais, mas aquelas que parecerão belas [...]. E, na arte de imitar, a parte que persegue a semelhança, não deveremos chamar-lhe, como o dissemos já, a arte de copiar [εἰκαστικὴν]? [...] e o que parece, porque o vemos de*

⁵ Cf. Paul Lafargue, *Le Déterminisme Économique de Karl Marx: Recherches sur l'Origine et l'Évolution des Idées de Justice, du Bien, de l'Âme et de Dieu*, Paris, Marcel Giard, 1928, pp. 54-55, sobre a «origem das ideias abstractas». Depois de contrapor o grego *idea* e o latino *sapientia*, e de arrolar todos os lexemas pertencentes a um e a outro campo, Lafargue afirma claramente que, na sua perspectiva, «esta diferença sobre as fontes sensoriais das ideias caracteriza os dois povos» (*idem*, p. 55).

⁶ Louis Marin, «Mimésis et Description», in Aavv, *Word & Image: Proceedings of the First International Conference on Word & Image*, Londres, Janeiro-Março de 1988, p. 25 (repr. in Louis Marin, *De la Représentation*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 251-266).

⁷ Roland Barthes, *Lição*, *op. cit.*, p. 22.

⁸ Platão, *Crátilo*, Lisboa, Instituto Piaget, 2001, p. 113.

uma posição desfavorável, assemelhar-se ao belo, mas que, se vírmos exactamente essas grandes figuras, não se assemelha mesmo nada ao original a que se pretende assemelhar; por que nome o chamaremos? Não lhe daremos, porque parece assemelhar-se, mas não se assemelha realmente, o nome de simulacro [φάντασμα]? [...] E não está aí uma parte considerável da pintura e da arte de imitar em geral? [...] Mas, a arte que produz um simulacro em lugar de uma imagem, não seria muito justo chamar-lhe a arte do simulacro? [...] Eis então as duas espécies de fabricação de imagens de que eu falava, a arte da cópia e a arte do simulacro [εἰδωλοποιητικῆς, εἰκαστικὴν καὶ φανταστικὴν].⁹

O primeiro ponto digno de nota nesta passagem, para o que particularmente nos interessa, situa-se aquém da própria divisão das artes, já que ambos os grupos representam, no entender do Estrangeiro-Platão, secções de um conjunto mais lato, designado tão-só como «arte de fazer imagens», uma arte que no fundo corresponde à própria arte de imitar, como se pode concluir do trecho citado, mas também de uma significativa passagem d'*A República*, onde Sócrates declara que, *se andarmos com um espelho representaremos da mesma forma* que os imitadores¹⁰. Para Sócrates, em suma, a imitação *não é difícil [...] e variada e rápida de executar, muito rápida mesmo, se quiseres pegar num espelho e andar com ele por todo o lado», pois «em breve criarás o sol e os astros no céu, em breve a terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas*¹¹. De onde se pode deprender que, antes de qualquer distinção entre cópias e ilusões, toda a Imitação é, por definição, Imagem, e obedece por conseguinte a um código de matriz visual, o que é perfeitamente coerente com o lugar superior atribuído por Platão à visão no sistema sensorial, como de resto assinalaram vários críticos, com destaque para Murray Krieger, que vê mesmo no filósofo o fundador de uma estética pictorialista¹². Ao enfatizar o carácter visual da ilusão mimética, ou antes, ao vincular o próprio trabalho mimético, no seu conjunto, à esfera da visualidade – o que é reforçado pela escolha do termo *fantasia*, que, como lembrarão Aristóteles e Crisipo, tem a sua raiz na *luz*¹³ – Platão unifica as artes sob a égide da criação de imagens, num gesto a que a poesia não pode, nem é suposto, escapar. Um pouco antes da passagem acima transcrita, com efeito, o Estrangeiro havia já aludido às *imagens faladas* (εἰδωλα λεγόμενα), numa progressão especulativa

⁹ Platão, *Le Sophiste*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Garnier, vol. V, pp. 63-67; sublinhados meus. Cf. Laurent Lavaud, *L'Image*, Paris, Flammarion, 1999, p. 55.

¹⁰ *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 458.

¹¹ *Ibidem*, p. 454.

¹² Na abertura do seu decisivo ensaio sobre a *ekphrasis*, Murray Krieger observa, a este propósito, que Platão absorveu «questões literárias em questões pertencentes às artes visuais, com um à-vontade só incrementado pelo lugar especial que atribuía ao sentido da visão e às 'imagens' mentais do sentido interior» (*Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 32).

¹³ Aristóteles recorda que o vocábulo *φαντασία* acolhe o seu nome da luz, *pois sem luz é impossível ver* (*De l'Âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, pp. 78-79). A etimologia e o conceito serão explorados pelos estoícos na sua influente teoria da representação. É Crisipo quem recupera a etimologia proposta por Aristóteles: *O nome 'phantasia', ou seja representação, vem da luz, quer dizer 'phos'. Tal como, de facto, a luz se revela a si mesma e às coisas que circunda, assim a representação também se revela a si mesma e ao que a produziu* (in Roberto Radice, *Stoici Antichi: Tutti i Frammenti Raccolti da Hans von Arnim*, Milão, Rusconi, 1999, pp. 318-321).

que o conduzirá, em última instância, a definir o Sofista como *fazedor de imagens* (εἰδωλοποιόν)¹⁴, tal como Sócrates, n' *A República*, se refere pleonasticamente à criação poética com os termos εἶδωλα λεγόμενα, decidindo dirigir-se a Homero, para lhe perguntar se se considerava *um fazedor de imagens, a quem definimos como um imitador* [εἶδωλον δημιουργός, ὃν δὴ μιμητὴν ὀρισάμεθα]¹⁵.

No sistema platónico, a *mimesis* é manifestação visível da Ideia ou da sua Imagem, consoante seja *ícone* ou *fantasma*. Quer um, quer o outro, remetem, pela própria denominação, para o sema nuclear da *visibilidade*: a *arte icástica* constrói a reprodução visível da Ideia, a *arte fantástica* dá a ver essa reprodução como Aparição. Em ambos os casos, trata-se daquilo que a língua francesa descreveria como uma *mise en visibilité*. Só que o valor da primeira mede-se pela sua semelhança com o Ser, e a segunda tem o Ser do seu Aparecer, o que significa que o grande defeito do *fantasma* consiste na sua autonomia ontológica: ao passo que o *ícone* cumpre plenamente a sua função, ao exhibir em simultâneo a semelhança e a dissemelhança em relação ao que imita, isto é, a fractura entre o Sensível e o Inteligível, o *fantasma* pretende substituir-se ao seu modelo, até o ocultar, numa espécie de eclipse, quer dizer, num *trompe l'oeil* que torna indiscerníveis o Sensível e o Inteligível¹⁶. Como assinalou Lavaud, para Platão, ironicamente, a imagem deficiente é a verdadeira imagem, a única que pode

¹⁴ *Op. cit.*, p. 62.

¹⁵ Platão, *A República*, *op. cit.*, pp. 472 e 459. No mesmo texto, um pouco mais à frente, Sócrates volta a mencionar o *criador de fantasmas*, o *imitador* [εἰδῶλον ποιητής ὁ μιμητής] (*idem*, p. 464). Esta qualificação virá a ter o seu prolongamento poetológico mais produtivo no tratado *Do Sublime*, de Pseudo-Longino, que chega a utilizar o termo εἶδωλον para se referir a uma imagem num verso (*Du Sublime*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 12). No entender de Murray Krieger, Platão une as várias artes que têm em comum o poder de fazer imagens: «a poesia cria assim imagens miméticas para os olhos da mente, tal como a pintura o faz para os olhos do corpo, em concordância com uma consistente teoria das imagens mentais». Krieger frisa que Platão «só pode usar esta teoria tomando de empréstimo uma palavra como 'imagem', que pode ser aplicada às artes visuais no seu sentido literal, e aplicando-a à poesia como uma metáfora desconhecida ou uma analogia vazia, de forma a elidir as diferenças entre o verbal e o visual». Krieger sugere mesmo que «a razão que subjaz aos lapsos na teoria da *mimesis* de Platão [...] está no facto de eles representarem a sua tentativa de encontrar um lugar para a poesia dentro das categorias espaciais e visuais da arte em geral, por causa da sua especial preocupação com o sentido da visão – externa e interna – e, portanto, do seu desejo de incluir a poesia entre as artes a serem condenadas». E conclui: «com esta analogia, ele abriu caminho para a tradição pictorialista, que usa as artes visuais como modelo para o funcionamento do poema» (*op. cit.*, pp. 71, 75-76). Ainda assim, Platão chega a distinguir as duas artes, no próprio texto d' *A República*, definindo a pintura como a arte «que se dirige aos olhos», e a poesia, como a «que se dirige aos ouvidos» (*op. cit.*, p. 468).

¹⁶ As duas revisitações mais importantes deste par no discurso da crítica de arte serão protagonizadas, no século XVI, por Jacopo Mazzoni e por Gregorio Comanini. Em 1587, Mazzoni divulga o tratado *Della Difesa della Comedia di Dante*, onde começa por isolar o *ídolo* como objecto das artes imitativas, para em seguida desenvolver uma longa e aprofundada revisão crítica do par platónico, a ponto de distinguir, dentro do âmbito da própria poesia, «Imitação Dramática Fantástica» de «Imitação Dramática Icástica», e «Imitação Narrativa Fantástica» de «Poesia Narrativa Icástica». Comanini, por seu turno, no diálogo *Il Figino*, de 1591, leva a cabo, no juízo de Claudio Scarpati, a primeira tradução das propostas de Mazzoni do terreno poético para o domínio iconográfico (cf. Jacopo Mazzoni, *Della Difesa della Comedia di Dante distinta in sette libri Nella quale si rispondi alle oppositioni fatte al discorso di M. Iacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell'Arte Poetica, e di molte altre cose pertenenti alla Filosofia, & alle belle lettere*, Cesena, Severo Verdoni, 1688, pp. 12 e ss., e Gregorio Comanini, *Il Figino, Overo del Fine della Pittura*, in Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Milão, Riccardo Ricciardi Editore, 1973, vol. I, pp. 187-189 e pp. 388 e ss.; cf. Claudio Scarpati, «Icástico e Fantástico: Iacopo Mazzoni fra

ser integrada numa teoria do conhecimento¹⁷. É a autonomia das uvas de Zeuxis que Platão reprovava, por se apresentar como flutuação indeterminada entre os dois mundos da forma e da imagem, e é por isso que Platão apelida a arte imitativa assim concebida de «mentira sem nobreza», um epíteto que, no seu discurso, ainda se torna mais pertinente se tivermos em conta que a mentira é, para o filósofo, «*uma imitação* do que a alma experimenta e *uma imagem* que surge posteriormente»¹⁸. Segue-se que aquele que pratica a arte fantástica só pode ser um charlatão (γόης), em tudo idêntico a esse farmacêutico que, no sentido originário também explorado por Platão, lança mão de venenosos sortilégios para produzir o seu feitiço letal: o imitador, o sofista e o farmacêutico (μυμητής, σοφιστής) passam assim a compor o trio fantástico dos vigaristas¹⁹. O passo mais importante no estabelecimento da vocação imagética da poesia é, como se pode verificar, o próprio Platão quem o dá: aos vindouros só foi necessário inverter a hierarquia correlativa do par das artes miméticas em função do seu específico valor estético, sobrepondo o papel essencial da autonomia do objecto criado à sua servidão perante um modelo extrínseco. Foi uma permuta encetada por Aristóteles e estabilizada pela teoria da representação dos estóicos, onde a *fantasia* passa a designar toda a actividade representativa, induzindo por fim à conclusão inevitável de que, na sùmula quinhentista de Jacopo Mazzoni, «o verdadeiro e perfeito Poeta é aquele que toma a imitação fantástica», pois «a imitação fantástica é a mais perfeita imitação, que convém à Poesia»²⁰.

Aristóteles, ao postular a equivalência da *mimesis* e da *poiesis*, da imitação e da construção, atribuindo o papel principal ao verosímil nessa construção, resgata a arte da sua escravatura perante o real, e fá-lo abrindo caminhos que teriam uma fortuna crítica de grandes consequências na história da poética ocidental. A produção mimética, segundo Aristóteles, porque assenta num fundamento selectivo, tem o poder de gerar não só produtos integralmente autónomos, como também, e sobretudo, produtos esteticamente superiores ao próprio real. Invertido o sistema platónico, a relação do modelo com a cópia passa assim a ser ascendente. A arte em geral, e a poesia em particular, convertem-se de facto, como evidenciou Giovanni Lombardo, no *eikōn* do

Tasso e Marino», in *Dire la Verità al Principe: Ricerche sulla Letteratura del Rinascimento*, Milão, Vita e Pensiero, 1987, p. 261).

¹⁷ *Op. cit.*, p. 28.

¹⁸ *A República*, *op. cit.*, pp. 88 e 97; sublinhados meus. Cf. Ernst Cassirer, «Eidos et Eidolon: Le Problème du Beau et de l'Art dans les Dialogues de Platon», in *Écrits sur l'Art*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995, p. 45.

¹⁹ Cf. Jacques Derrida, «La Pharmacie de Platon», in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972. Na sua defesa de Dante, Mazzoni não deixa de relembrar a afinidade entre o poeta e o sofista, agora anunciada em tom encomiástico: «ainda merece o Poeta o nome de Sofista: mas merece-o muito mais por ser fazedor de Ídolos, e por representar todas as coisas com imagens» (*op. cit.*, p. 46).

²⁰ Jacopo Mazzoni, *op. cit.*, pp. 562 e 569. No discurso estóico, o lexema φαντασία é sinónimo de *representação*, reservando-se o correlativo φανταστικόν para designar a imaginação propriamente dita. O produto da representação é o φανταστόν, o da imaginação o φάντασμα (cf. Jean Brun, *op. cit.*, p. 38, e Frédérique Ildefonse, «Évidence Sensible et Discours dans le Stoïcisme», in AAVV, *Dire L'Évidence: Philosophie et Rhétorique Antiques*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 115-116 e 123). O próprio Mazzoni retoma esta distinção, definindo a *fantasia* como *impressão*, e o *fantasma*, como *espectro* (*op. cit.*, pp. 211-214).

eikos, isto é, na *imagem* do *imaginável*²¹, e é graças a este movimento que o poeta pode ser denominado *εικονοποιός*, «fazedor de imagens», como o é efectivamente numa passagem da *Poética*²². Aliado à lei do verosímil, o princípio selectivo é então o principal motor de uma concepção da *mimesis* que a apresenta já não como o acto de produzir uma cópia passiva de um modelo natural – longe do espelho de Platão – mas como acto produtivo de compor um objecto autónomo e belo, Imagem da Ideia que não existe senão na mente do artista, como quando Zeuxis, tendo que pintar o nu de Helena, preparou o seu quadro observando todas as raparigas da cidade de Crotona nuas – *não porque fossem todas belas mas porque não era natural que fossem feias sob todos os aspectos*, como conta Dionísio. O que em cada uma havia digno de ser pintado, reuniu-o ele na figuração de um só corpo, e assim, *a partir da selecção de várias partes, a arte realizou uma forma única, perfeita e bela*²³. É Platão o vencido, pois no conceito aristotélico de imitação o artista pode, e deve, *executar a Ideia*. A partir de Aristóteles, portanto, a imitação é ficção, mas é também, pela primeira vez e quase dois milénios antes de Leonardo, *cosa mentale*, ou, melhor ainda, *diseño interno*²⁴.

O que realmente importa, ainda nos termos de Aristóteles, é «*pôr diante dos olhos* aquilo que representa uma acção»²⁵. Ora, se não esquecermos que, para Aristóteles, o poeta *é poeta pela imitação e imita acções*, facilmente perceberemos que, na teoria aristotélica da imitação poética, imitar é, por definição, «pôr diante dos olhos». De onde se conclui que, quando Aristóteles lança mão da fórmula *πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν* para

²¹ Giovanni Lombardo, *A Estética da Antiguidade Clássica*, Lisboa, Estampa, 2003, p. 117. Lombardo acentua ainda que, para Aristóteles, «a ligação entre o *eikon* e o *eikos*, entre a 'imagem' e o 'imaginável', longe de conduzir a resultados falazes, torna-se a garantia do valor filosófico da *mimesis* (*idem, ibidem*).

²² *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, p. 129.

²³ Cf. Dionísio de Halicarnasso, *Tratado da Imitação*, Lisboa, INIC / Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986, p. 52. Noutro passo, Dionísio reescreve a história de Zeuxis, para rematar: *Homero* [...], *ao descrever Agamémnon*, diz: Nos olhos e na cabeça é ele semelhante a Zeus que lança o raio, / Na cintura a Ares, no peito a Posídon (*idem*, pp. 66-67; cf. ainda a narrativa de Cícero, em *De l'Invention*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, pp. 142-144; para um inventário do aproveitamento tratadístico da lenda de Zeuxis, cf. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971, pp. 34 e ss.). Rensselaer W. Lee entende que Giovan Pietro Bellori, ao pronunciar em 1664 na Academia de San Luca em Roma o discurso *L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*, «erigiu definitivamente a *Poética* de Aristóteles – já consagrada na teoria literária – em documento também capital para a teoria da pintura», tendo redefinido «a Ideia que um artista deve imitar [...] como a imagem de uma natureza escolhida e embelezada que o pintor forma na sua imaginação segundo o método empírico de Zeuxis» (*Ut Pictura Poesis: Humanisme & Théorie de la Peinture*, Paris, Macula, 1991, pp. 31-32).

²⁴ Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot recordam que «esta observação lembra as considerações do capítulo 4 (49b) sobre os dois prazeres – prazer de intelecto suscitado pelo reconhecimento das formas (*morphas*) nas imagens (*eikonas*), e prazer mais imediato suscitado, entre outras coisas, pela cor (*kbroia*)», relevando, nos dois casos, «uma nítida convergência na valorização do elemento formal, estrutural, da obra representativa em detrimento dos dados sensíveis imediatos» (*La Poétique, op. cit.*, pp. 206-207). Uma preponderância intelectual que, significativamente, veio a estar na base da preferência de Descartes pela gravura e pelo desenho face à pintura, pois, entre a linha e a cor, o filósofo privilegia a linha, justamente porque permite representar a ideia e traçar formas e contornos precisos.

²⁵ *Retórica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 200.

definir o escopo do discurso eloquente, nomeadamente mediante o uso da metáfora, fá-lo para indicar o campo específico da representação, como se torna evidente na passagem citada da *Retórica*: *chamo 'pôr diante dos olhos' aquilo que representa uma acção* [Λέγω δὴ πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν, ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει οἷον τὸν ἀγαθόν]²⁶. Eis mais um daqueles casos de força linguística que Cassirer assinalou a propósito de Platão²⁷, pois neste enunciado aristotélico está bem exposta a dobra que vai da ἐνέργεια à ἐνάργεια, já que esta não sobrevive sem aquela. Como demonstrou Murray Krieger, ao instituir tal conexão, Aristóteles contrabalança as implicações visuais e espaciais da *enargeia* com o seu próprio interesse temporal no muito diferente termo *energeia*, que caracteriza a força que conduz o enredo²⁸. Contudo, acrescente-se, mais relevante ainda é o facto de Aristóteles fundar uma nova identidade e uma nova definição: *mimesis* é *enargeia*, como de resto será dito por Mazzoni ao evocar a retórica de Hermógenes, na sua *Defesa de Dante*: «*Enargia*, ou aquela evidência a que Hermógenes quer chamar Imitação Poética»²⁹. Esta é a *enargeia* dos poetas.

A definição mais repetida e mais sucinta da *enargeia*, já na nossa era, é atribuída ao retoricista Anonymus Seguerianus, que a descreve como «um discurso que coloca perante os olhos o que se mostra [ἔστι δὲ ἐνάργεια λόγος ὑπ' ὧν ἄγων τὸ δηλούμενον]»³⁰. Mas a grande importância da identidade proposta por Aristóteles vai ainda mais longe, já que a expressão «pôr diante dos olhos», com que define a *mimesis* a partir da *enargeia*, é exactamente a mesma que utiliza para aludir à especificidade do discurso eloquente, dessa linguagem condimentada que através dos *bedusmenoi logoi* dá sabor à poesia, com a Metáfora no governo³¹. O que significa que, em última instância, *mimesis* é

²⁶ *Idem, ibidem*. Sandrine Dubel sublinhou que o lema aristotélico designa simultaneamente o mecanismo mental e o efeito de texto («*Ekphrasis* et *Enargeia*: La Description Antique comme Parcours», in Auv, *Dire l'Évidence: Philosophie et Rhétorique Antiques*, op. cit., p. 254).

²⁷ Em 1923, Cassirer dilucidou o valor do vínculo entre *figura sensível* e *figura ideal* no sistema platónico, sobrelevando a «extrema *força linguística*» do filósofo, por ter conseguido, «com uma única variação, uma ligeira coloração de expressão, fixar uma diferença de significação que não tem nele par em precisão e em pregnância», já que «a teoria das Ideias de Platão é tão rígida pela *separação* entre 'Ideia' [*leidos*] e 'aparição' [*eiddon*] como pelo pensamento da sua *ligação*» («*Eidos* et *Eidolon*: Le Problème du Beau et de l'Art dans les Dialogues de Platon», art. cit., pp. 30-31 e 35). Cassirer sublinha que *eidos* e *eiddon* são «dois termos com a mesma raiz linguística, que se desenvolvem a partir de uma significação fundamental do ver, do ἰδεῖν e que no entanto encerram, segundo Platão, no sentido específico que ele lhes dá, duas 'qualidades' opostas da visão». Num caso, continua, «*ver* tem o carácter passivo da sensação sensível, que apenas procura recolher em si e reproduzir um objecto sensível exterior – no outro, torna-se livre contemplação, com vista à apreensão de uma figura objectiva, mas que não pode ela própria realizar-se senão como acto intelectual de configuração» (*idem*, p. 31).

²⁸ Murray Krieger, op. cit., p. 76. Krieger acrescenta ainda que, apesar «da ênfase de Aristóteles na *energeia*, há mesmo uma explícita, ainda que momentânea, invocação da *enargeia* na *Poética*», observando que, no capítulo XVII, Aristóteles «usa as palavras de código convencionais associadas à *enargeia* para invocar esta obrigação mimética, e com o apelo usual ao visual» (*idem*, p. 77).

²⁹ Jacopo Mazzoni, op. cit., pp. 985-986.

³⁰ In Barbara Cassin, «Procédures Sophistiques pour Construire l'Évidence», in Auv, *Dire l'Évidence: Philosophie et Rhétorique Antiques*, op. cit., p. 20. Cf. Mervin R. Dilts e George A. Kennedy, *Two Greek Rhetorical Treatises from the Roman Empire: Introduction, Text, and Translation of the Arts of Rhetoric Attributed to Anonymus Seguerianus and to Apsines of Gadara*, Leiden, Brill, 1997.

³¹ É fulcral ter em conta que, pelo menos desde Aristóteles, a linguagem figurativa e o regime retórico foram concebidos como a manifestação *sensível* da linguagem, num percurso que se foi comprimindo

logos em regime estético, o que legitima, por um lado, a sua autonomia, e, por outro, a especificidade das suas imagens, pois através das figuras a poesia oferece ao poeta, como virá a assinalar Lessing em 1766, a possibilidade de produzir «várias categorias de quadros interditos ao artista», porque a expressão poética é pitoresca sem ser obrigatoriamente *picturávele*³².

O alcance retórico e poetológico da *enargeia*, ou da *evidentia*, foi de uma importância capital: em primeiro lugar, porque a *enargeia* resgatou o objecto estético da sua escravatura perante o real, ajudando a redefinir a própria essência da *mimesis*; em segundo lugar, porque propiciou o culto intenso e extenso de uma constelação de figuras de retórica e géneros correlatos, que conferiram ao discurso retórico e poético a capacidade de *dar a ver* através da palavra, numa narrativa que, no resumo de Murray Krieger, vai do epigrama à *ekphrasis* e da *ekphrasis* ao emblema³³; finalmente, porque esteve na base da associação milenar da pintura e da poesia, desde as sùmulas de Horácio e de Simónides, passando, de forma exaustiva, por todos os importantes tratados renascentistas, até ser vítima do golpe infligido por Lessing, na segunda metade do século XVIII.

Na *enargeia*, é mesmo a «visão como ficção» que passa a estar em causa, e o acto de colocar perante os olhos passa a ser o acto de construir o visível «dando a ilusão da presença». O poder desta *enargeia* está justamente na força da presença fictiva que só existe em estado de palavra. Só assim se entende que a *enargeia* possa ser, em última instância, uma qualidade que *dá a ver o invisível*, como acontece nos poemas homéricos, em que o adjectivo correspondente, *ἐναργής*, se aplica à manifestação dos deuses, à memória e à antecipação, ao sonho e à aparição, numa confluência óbvia com a *phantasia*, entendida já no sentido de *imaginação*, tal como Longino e Quin-

até aos «olhos da eloquência» de Quintiliano, com a restrição progressiva do *sensível* para o *visível*. Aristóteles referia-se, na *Poética* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 110), à «linguagem ornamentada», utilizando os termos *bedusmenoi logoi*, que, como assinalaram Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot na edição crítica do tratado, deveriam ser traduzidos por «linguagem condimentada». Os autores esclarecem que a palavra que traduzem por «relevé» é o participio perfeito passivo do verbo *beduno*, causativo derivado de *bedus*, «agradável»; quer dizer, *beduno* significaria «tornar agradável». Mas, prosseguem, «acontece que o substantivo derivado *bedusma*, que se lê mais à frente, também aplicado à música, designa normalmente (Aristófanes, Platão, Xenofonte) um «condimento» destinado a temperar um prato e, no plural, «especiarias», o que explica que, no Livro III da *Retórica*, Aristóteles, criticando o estilo de Alcídamente, sobrecarregado de epítetos, jogue com as palavras dizendo que Alcídamente utiliza os epítetos não como tempero – *bedusma* –, mas como alimento – *edesma* (*Retórica*, *op. cit.*, p. 183). «A metáfora do tempero», concluem Dupont-Roc e Lallot, «implica claramente uma teoria da linguagem poética como composta por dois elementos bem distintos: um material de base, a linguagem «nua», sem acrescentos nem ornamentos, que preenche a função denotativa – e elementos relacionados, suplementares, cuja função, orientada para o prazer (*bedone*, da família de *bedus*, *bedusma*), é propriamente estética» (*Poétique*, *op. cit.*, pp. 193-194). Com Quintiliano, esta constelação sensorial associada à linguagem em regime retórico vê o seu campo semântico significativamente circunscrito ao âmbito visual, já que, para o retoricista latino, as figuras são os «pontos luminosos do discurso» e, mais ainda, os «olhos da eloquência» (*Institution Oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, vol. V, p. 103).

³² Lessing, *Laocoon ou des Frontières de la Peinture et de la Poésie*, Paris, Hermann, 1964, pp. 105-106.

³³ *Op. cit.*, p. 15.

tiliano a equacionam³⁴. A verdade é que, antes de Luciano, e muito antes de Petrarca, já Cícero dizia de Homero que *o que nós temos dele, não é poesia, é pintura*, e que o grande talento do primeiro dos poetas cegos residia justamente em *fazer-nos ver aquilo que ele próprio não via*³⁵, alinhando-se numa tradição que atribuía aos versos de Homero o mérito de serem fonte de inspiração para os próprios pintores, como conta um conhecido epigrama da *Antologia Grega* a propósito de Fídias, a que Alberti virá a fazer alusão³⁶. No que sobreviveu do tratado *Do Sublime*, Longino dedica um parágrafo a esta problemática, definindo as imagens [φαντασία] como figurações mentais [εἰδωλοποιία], e especificando que o termo φαντασία está reservado *sobretudo para os casos em que, por um efeito do entusiasmo e da paixão, parece ver o que dizes e coloca-lo sob os olhos do ouvinte*³⁷. O termo *phantasia*, no pensamento grego, começara por designar simplesmente a própria faculdade da representação, o que a situava sob a égide específica da *mimesis*³⁸. Além de emparelhar a *fantasia* e o *estranhamento*, Longino situa definitivamente a *enargeia* para lá do âmbito da descrição sensível que lhe era mais canonicamente exigida, o que ainda é reforçado pela sua invocação de Eurípides, quando declara, a propósito das Fúrias, criaturas míticas sem existência real,

³⁴ Barbara Cassin (art. cit., pp. 16-17) isola alguns versos de Homero, onde ἐναργεῖς e os termos correlatos são utilizados em contextos que denotam «a força da presença do invisível, a maneira como o invisível se torna visível, a visibilidade do invisível», desde o passo da *Iliada* onde se lê que «a vista de um deus é difícil de suportar [χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς]» (*Iliada*, XX, v. 131), passando por alguns versos da *Odisseia*, em que o que está em causa são sempre aparições dos deuses (*Odisseia*, III, v. 420, e VII, vv. 199-201), até ao sonho de Penélope, quando Telémaco vai embarcar, em que ela é reconfortada por um fantasma: *Assim dizendo, desapareceu o fantasma pela fechadura / da porta e misturou-se com o sopro do vento. Acordou / do sono a filha de Icário: sentia o coração reconfortado: / ao seu encontro no negrume da noite viera uma clara visão [ἐναργὲς ὄνειρον]* (*Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2003, p. 90). No seu ensaio especificamente consagrado à *phantasia* e à *enargeia*, Alessandra Manieri começa por assinalar que as primeiras ocorrências do segundo termo o correlacionam estreitamente com o primeiro, sendo a *enargeia* uma qualidade caracterizante da *phantasia* (*L'Immagine Poetica nella Teoria degli Antichi: Phantasia ed Enargeia*, Pisa / Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, pp. 105 e ss.).

³⁵ Cícero, *Tusculanes*, Paris, Les Belles Lettres, 1970, vol. II, p. 161. Séculos mais tarde, Nietzsche atribui, ironicamente, à «incomparável nitidez da sua visão» a razão da «incomparável clareza das descrições de Homero» (*A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1994, *op. cit.*, p. 81).

³⁶ Numa passagem exaustivamente repetida por tratadistas como Ludovico Dolce, Petrarca diz que Homero foi «o primeiro pintor das memórias antigas» (in Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Milão, Riccardo Ricciardi Editore, 1973, vol. I, p. 293). Na leitura de Rensselaer Lee, Dolce «radicaliza a concepção comum, ao declarar que os poetas, que mesmo todos os escritores, são pintores; que a poesia, a história, em suma, tudo o que um homem cultivado é susceptível de escrever é pintura» (Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 8). Mas Dolce modaliza a sua teoria, numa passagem em que atribui ao poeta o poder de pintar o que é inacessível ao olhar do pintor: «O Pintor tem que imitar por meio das linhas e das cores [...] tudo aquilo que se mostra aos olhos: e o Poeta, por meio das palavras, vai imitando, não só o que se mostra aos olhos, mas ainda o que se representa no intelecto. Nisto são diferentes, mas semelhantes em tantas outras coisas, que se podem dizer quase irmãos» (Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, in Paola Barocchi, *op. cit.*, p. 290).

³⁷ Longino, *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 24.

³⁸ Como esta, a *phantasia* é apenas aquilo que *faz ver*, de tal forma que Quintiliano virá a propor a sua tradução para o correspondente latino *visiones* ou *visa animi*, associação que é reforçada pela própria etimologia bífida do termo, que tanto o remete para o campo de φαίνειν, φανερός e φανός – o claro, o brilhante, o visível, o evidente –, como para o de φάος – a luz –, sobretudo desde Aristóteles.

que o próprio poeta viu as Fúrias, [...] e a imagem na sua mente, ele quase compeliu a audiência a tê-la também³⁹.

Inequivocamente livre de qualquer tipo de servidão realista, não admira que a *evidentia* seja definida por Quintiliano, na mais completa sistematização da retórica greco-romana, em termos que só podem reverberar a teoria do verosímil de Aristóteles:

[...] Quanto à figura que Cícero diz que coloca a coisa sob os nossos olhos, ela serve geralmente, não para indicar um facto que se passou, mas para mostrar como ele se passou, e isso não no seu conjunto, mas em detalhe: esta figura, no livro precedente, liguei-a à *evidentia*. Foi o nome que lhe deu Celso. Outros chamam-lhe ὑποτύπωσις [hypotyposis], e definem-na como uma representação dos factos, proposta em termos tão expressivos, que acreditamos ver; mais do que ouvir [...]. E não é só o que se passou ou se passa, mas o que se passará ou poderia ter-se passado que nós imaginamos.⁴⁰

Eis a quadratura do círculo: a mimese é o verosímil em estado de evidência. Quintiliano retoma a expressão utilizada por Aristóteles, a fim de realçar o valor de *apresentar as coisas de que falamos com uma clareza tal que parecem estar sob os nossos olhos*⁴¹, mas foi Cícero quem conferiu um papel primacial à visão na *enargeia* (já assumido por Aristóteles num dos seus *Problemas*⁴²), ao traduzir, pela primeira vez, o termo grego *enargeia* pelo termo latino *evidentia*. Temos mesmo a sorte, como salientaram Carlos Lévy e Laurent Pernot, de possuir ainda a sua certidão de nascimento: trata-se de uma passagem do Livro II dos *Primeiros Académicos*, redigido em 45 a. C., onde, ao discorrer sobre a teoria da representação dos estóicos, Cícero decreta que «*não há nada mais claro do que a enargeia, como se diz em grego*», e propõe que se lhe chame, *se vos agradar, clareza ou evidência* [enargeia, ut Graeci: perspicuitatem aut evidentiam nos, si placet, nominemus fabricemurque, si opus erit, verbal]⁴³. Deus disse *faça-se luz*; porém, a denominação latina da *enargeia* retirou-lhe parte da luz, para salientar o lugar central da visão, o que reintroduziu a problemática da dialéctica entre o objecto e o seu espectador, uma vez que *evidentia* não designa já uma mera propriedade ou efeito do objecto, mas, essencialmente, a natureza da relação do sujeito

³⁹ *Idem, ibidem*; cf. Murray Krieger, *op. cit.*, pp. 93-94.

⁴⁰ Quintiliano, *Institution Oratoire, op. cit.*, vol. V, p. 181; sublinhados meus. Numa outra passagem, Quintiliano acentua o carácter mental da evidência, sugerindo que ela aparece aos olhos da inteligência: «É uma grande qualidade apresentar as coisas de que falamos com uma clareza tal que parecem estar sob os nossos olhos. O discurso, de facto, não produz um efeito suficiente e não exerce plenamente a empresa que deve exercer, se o seu poder se limitar aos ouvidos, e se o juiz acreditar que lhe fazem simplesmente o relato dos factos que conhece, em vez de os pôr em relevo e de os tornar sensíveis ao olhar da sua inteligência [oculis mentis ostendit]» (*idem*, pp. 77-78; sublinhados meus).

⁴¹ Quintiliano, *Institution Oratoire, op. cit.*, vol. V, Livro VIII, p. 77.

⁴² Cf. Aristóteles, *Problèmes, op. cit.*, vol I, Problema VII, p. 126: «a visão é por excelência o sentido da evidência [Τῆς δ' ὄψεως ἐναργεστάτης οὐσης αἰσθήσεως]».

⁴³ Cícero, *Premiers Académiques*, in Pierre-Maxime Schuhl, *Les Stoïciens*, Paris, Gallimard, 1962, p. 196; cf. Carlos Lévy e Laurent Pernot, «Phryné Dévoilée», in *Avv, Dire l'Evidence: Philosophie et Rhétorique Antiques, op. cit.*, p. 10.

com o objecto que lhe é apresentado perante os olhos⁴⁴. A passagem da *enargeia* à *evidentia* é o marco mais emblemático da instituição de uma retórica da visão no eixo estruturante do discurso, que funde o sentido e a sensação, o sujeito que vê e o objecto que é visto⁴⁵.

Homero disse *faça-se o escudo de Aquiles*, e o escudo fez-se. Se a narrativa da constituição retórica da *enargeia* pode ter o seu anúncio nesse discurso indicial por excelência que é o discurso epidíctico, na retórica clássica, em particular na sofisticada, e o seu mais imediato prolongamento material no epigrama, a verdade é que a *ekphrasis* veio criar, como sintetizou Murray Krieger, um epigrama sem o objecto que o acompanha, já que na *ekphrasis* só o objecto verbalmente criado tem existência⁴⁶. Foi mesmo Krieger quem recuperou o significado primeiro da *ekphrasis*

⁴⁴ Carlos Lévy e Laurent Pernot expuseram o significado desta alteração: «ao passo que -ἔργεια não oferece dificuldade, na medida em que o adjectivo ὀργός designa a claridade e o brilho do objecto, não acontece o mesmo com -videntia, que evoca simultaneamente *videre*, ‘ver’ e *videri*, ‘parecer’. [...] Para o utilizador da língua latina na época ciceroniana, a expressão *evidens res* apresentava certamente um carácter desconcertante, pois podia parecer, na primeira abordagem, que reenviava ao sentido activo de *videre*, e tanto mais porque não existia o verbo *evideor*. Ao contrário de ἐνάργεια, *evidentia* não é mais uma qualidade da coisa, supondo um corte bem nítido entre o sujeito e o objecto, é, na própria composição do termo, a evocação de um momento fusional em que activo e passivo, visão e coisa vista, são impossíveis de dissociar uma da outra» (art. cit., pp. 11-12). Cf. ainda a nota filológica de Gorler no comentário ao texto de Cícero: «Não existe verbo *evidere*; só depois de Arnóbio é que lemos *evideor*; aparentemente formado a partir do adjectivo *evidens*. Cícero queria que a palavra que ele próprio criou fosse percebida no sentido de um participio de *videri* com um prefixo intensivo, de acordo com o modelo *e-luceo*, etc. Como equivalente de ἐνάργης, encontramos-lo também na tradução ciceroniana do *Timeu* de Platão» («Les ‘Évidences’ dans la Philosophie Hellénistique», in AAVV, *Dire l’Évidence: Philosophie et Rhétorique Antiques*, op. cit., p. 132).

⁴⁵ Uma passagem que tem, contudo, a sua contrapartida, como acentuou Barbara Cassin, ao lembrar que nenhuma das palavras que significam «evidência» em grego é construída sobre ὀράω (*orao*, «ver»), depreciando aquilo que designa como «a imediatez dessa exaustão do visível a que o latim cartesiano nos habituou», para valorizar o «procedimento de aparição», a *mise en visibilité* que o núcleo sémico do vocábulo grego privilegia (art. cit., p. 16). Mais à frente, Cassin aprofunda a sua reflexão, insistindo que «as outras palavras gregas que significam ‘evidência’, ou antes ‘evidente’ [...], referem-se ainda mais nitidamente a um procedimento de *mise en lumière* e de construção. [...] *delon* é evidente porque é mostrado; *phaneron*, *emphanes*, isso aparece, isso brilha, porque é colocado sob a luz. Ora, no que respeita a *phaino*, uma das maneiras etimologicamente ligadas à *mise en lumière* é o dizer, *phanai*: isso torna-se evidente porque é enunciado». Cassin convoca ainda o *Dictionnaire Étymologique* de Chantaine, relembrando «a etimologia possível de *enargeia* por *argos*, que designa a brancura brilhante, o branco brilhante do claro e ao mesmo tempo a sua rapidez e a sua fulguração» (*idem*, pp. 17-18).

⁴⁶ Murray Krieger, op. cit., p. 16. No mesmo lance, Krieger relembra que «o epigrama, no seu uso primário enquanto inscrição verbal numa escultura ou numa pedra tumular, implicitamente assumia e punha no lugar a relação subsidiária das suas palavras com a obra de arte plástica que acompanhava (*epi-grama*), frequentemente como pouco mais do que uma legenda. Mas, por vezes, descontente neste papel subsidiário, o epigrama podia usar as suas palavras para desafiar a primazia do objecto físico que adornava», algo similar ao *Ceci n’est pas une pipe* de Magritte ou ao *Voilà la femme* de Picabia. Apesar das complicações a que tal prática poderia conduzir, acrescenta Krieger, nos seus primórdios, «o epigrama deveria funcionar sobretudo como um indicador para o monumento que acompanhava, aceitando em grande medida um papel secundário». A conclusão de Krieger é que, «quando passamos do epigrama à *ekphrasis* e perdemos a presença do objecto que acompanha, encontramos a linguagem, já não permitindo qualquer primazia ao seu objecto visual, mas procurando uma equivalência com ele» (*idem, ibidem*). Na síntese de Luís Adriano Carlos, a *ekphrasis* «é um epigrama sem a presença do objecto, uma escrita *sobre* ou *por cima* de uma ausência» (Luís Adriano Carlos, «Uma Pintura Falante», in *O Arco-Íris da Poesia: Ekphrasis em Albano Martins*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 25).

na retórica helenística, em particular na segunda sofística – altura em que, no sugestivo comentário de Barthes, «houve um fraquinho pela *ekphrasis*»⁴⁷ –, tal como era praticada nos exercícios preparatórios para o discurso, os *progymnasmata*, de que nos restam hoje em dia o testemunho da *Retórica a Alexandre*, atribuída a Anaxímenes de Lâmpsaco, mas sobretudo os manuais de Téon, de Hermógenes, de Aftónio e de Nicolao de Mira. Em todos eles, a *ekphrasis*, ou *hipotiposis*, é apresentada como um dos exercícios preparatórios fundamentais, e em todos é definida com termos que a fazem praticamente equivaler à própria *enargeia*: *uma descrição é uma composição que expõe em detalhe e apresenta perante os olhos de maneira manifesta o objecto mostrado* [λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον]⁴⁸. Mais ainda: todos admitem, sem qualquer restrição, os objectos do exercício descritivo, aceitando como legítimas as descrições de personagens, de factos, de circunstâncias, de lugares, de épocas, de animais e de árvores, e «de muitos outros objectos»⁴⁹. E é este vasto leque de objectos da *ekphrasis*, compreendendo nomeadamente a *ἐκφρασις χρόνου*, a descrição do tempo, com especial destaque para as estações, que propicia uma transição do discurso retórico para o discurso poético, transformando um mero exercício escolar em género literário, dominante no pré-romantismo do final do século XVIII. Em toda esta trajetória, o Escritor é Descritor. E o percurso torna-se tanto mais interessante quanto se atenta, sobretudo ao longo da Idade Média, como apontaram pormenorizadamente Curtius e Barthes, nos objectos que povoam as descrições: nos países nórdicos há oliveiras, na Alemanha de Eckhart come-se figos, os pastores ingleses têm que ter cuidado com os leões, na Floresta de Arden de Shakespeare também há leões que passeiam entre oliveiras e palmeiras. O verosímil já não é aqui referencial, mas abertamente discursivo, pois são as regras genéricas do discurso, quer dizer, as exigências do género descritivo, que ditam a lei⁵⁰.

⁴⁷ Roland Barthes, «O Efeito de Real», in *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 133.

⁴⁸ Esta é a definição de Téon; as dos restantes autores são quase literalmente iguais (cf. Teon, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de Retorica*, Madrid, Gredos, 1991, pp. 136, 195, e 253). O termo *hipotipose*, como sinónimo de *ekphrasis*, é utilizado por Hermógenes, mas não por Teon. Sandrine Dubel recorda que os *Progymnasmata* «são os primeiros – e os únicos – manuais a oferecer um tratamento de conjunto, teórico e prático, sobre a descrição isolada como unidade específica do discurso: nos tratados anteriores, a descrição – ou o que se podia identificar como tal – quase nunca é tratada por si mesma, só é mencionada a propósito de análises e perspectivas que a ultrapassam» (art. cit., p. 250). À semelhança da grande maioria dos textos gregos, estas obras só foram editadas e difundidas a partir do século XVI: a de Aftónio em 1508, a de Téon em 1520, e a de Hermógenes em 1790, o que limita bastante as reflexões sobre a *ekphrasis* até ao Renascimento.

⁴⁹ *Ejercicios de Retorica*, op. cit., pp. 136, 138, 185, 195 e 253. Torna-se necessária a diferenciação entre estes exercícios descritivos e o discurso epidíctico, pois, como assinalou Laurent Pernot, no seu extenso estudo sobre a retórica do elogio no mundo greco-romano, «o elogio e a descrição permanecem dois géneros bastante distintos no seu princípio». Desde os *Progymnasmata*, específica Pernot, «*enkômion* e *ekphrasis* constituem dois exercícios diferentes, e essa diferença continua a reflectir-se na produção dos oradores». Pernot dá como exemplo concreto desta diferenciação duas obras de Libânio consagradas ao mesmo tema, *Descrição das Calendas* e *Elogio das Calendas* (Laurent Pernot, *La Rhétorique de l'Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1993, vol. II, p. 671).

⁵⁰ Roland Barthes, «O Efeito de Real», art. cit., p. 133. Cf. Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 183-185.

O ponto fulcral do exercício descritivo, tal como foi previsto nos *progymnasmata*, é, deste modo, não o objecto de que o discurso se ocupa, mas o modo como o objecto é *dado a ver*; este, sim, sujeito a exigências pré-estabelecidas: a elocução deve ser *clara e vívida, adequada* ao objecto, porque é necessário que o discurso *quase provoque a visão do que se descreve*, isto é, *que reproduza fielmente os objectos que descreve*⁵¹. A própria constelação retórica dos exercícios descritivos liberta-os, desde o princípio, da tarefa reprodutiva de um objecto que lhes seja extrínseco, pois, tal como a *topografia* (τοπογραφία ou *loci descriptio*), enquanto figura descritiva específica, prevê a descrição de um lugar real, também a *topotesia* (τοποθεσία ou *loci positio*) tem direito de cidadania no reino da *ekphrasis*, designando por seu turno a descrição de um lugar imaginário. A *ekphrasis* afasta-se claramente do epigrama, porque o seu referente não está ao lado, mas dentro dela: a sua indicialidade é imanente, o seu indicador aponta para o próprio umbigo, como no escudo de Aquiles forjado por Hefestos-Homero. A fidelidade converte-se numa *alta fidelidade* à evidência verbalmente edificada. Eis a Imagem Poética orgulhosamente destituída de qualquer possibilidade de tradução inter-semiótica, porque na verdade o seu papel não é *representar*, mas *apresentar*.

Por isso Longino diferenciava a evidência dos oradores e a dos poetas, defendendo que em poesia o fim das imagens é a *surpresa*, no discurso é a *evidência* [ἐνάργεια]⁵². Ao emparelhar a *fantasia* e o *estranhamento* no seio da poesia, Longino aproximava-se de Aristóteles num ponto fulcral: a *enargeia* dos poetas é *logos*, mas é esse *logos* estranho e surpreendente que, em função retórica e estética, através dos *schemata* retira a linguagem da sua escravatura perante as coisas, e a dá como lugar da mais inteira performatividade. Com uma precisão indispensável, que Roland Barthes viria a assinalar no início dos seus *Fragmentos de um Discurso Amoroso*: «σχῆμα não é o 'esquema'; é, de uma forma bem mais viva, o gesto do corpo captado em acção e não contemplado em repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: o que é possível imobilizar no corpo tenso»⁵³. O conceito de *σχῆμα*, portanto, com que desde a tratadística grega se designaram as metáboles retóricas, e onde cabem a *figura*, a *forma* e o *gesto*, colocou o acento na metamorfose da língua dada pelo contorno do desenho, isto é, outorgou ao discurso retórico a capacidade de *dar a ver* o que a pintura seria incapaz de dar, uma espécie de mundo quadrimensional feito de imagens-movimento, como se fosse possível reter Psique-borboleta, Narciso-flor, Argos-Pavão. Nesta conclusão está bem exposta a dobra que vai da ἐνάργεια à ἐνέργεια, já que uma não sobrevive sem a outra, como assinalara já Aristóteles. Ao instituir a conexão, Aristóteles resgatara já a poesia da esfera da pintura, demonstrando que, se a poesia é imagem, só pode ser imagem-movimento, lugar atópico de uma ἐνάργεια definida como λόγος περιηγηματικός, isto é, escrita da evidência «que não se daria na imediatez de um efeito de quadro mas se desenvolveria no movimento de um olhar»⁵⁴.

⁵¹ Téon, Hermógenes, Aftónio, *op. cit.*, pp. 71, 136, 195-196 e 254.

⁵² Longino, *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 24.

⁵³ *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1995, p. 12.

⁵⁴ Foi Sandrine Dubel quem chamou a atenção para este elemento essencial na definição da *ekphrasis* nos tratados de Téon, de Hermógenes e de Aftónio, sublinhando que o facto de a *ekphrasis* ser designada como um *logos periegmaticos* lhe confere «uma certa especificidade». No seu entender, o

O que, em última instância, explica que o seu nome venha a aparecer no título da «bíblia do conceptismo» elaborada por Tesauro em 1654, *Il Cannocchiale Aristotelico*⁵⁵. Se o provocatório título de Tesauro quis entrelaçar dois métodos divergentes, o de Galileu e o de Aristóteles, produzindo uma teratologia epistemológica, o certo é que o fez com base nessa *glória do ver* que esteve tanto na origem do invento óptico do cientista como na do entendimento *opticonico* da metáfora pelo grego. É o próprio Tesauro, de resto, quem explicita a articulação pretendida, ao retratar o texto de Aristóteles como «um limpidíssimo *cannocchiale* para examinar todas as perfeições e as imperfeições da eloquência»⁵⁶. Trata-se de gerar a anamorfose do sentido a partir dessa *perspectiva curiosa* que se substitui ao olho do *Quattrocento*⁵⁷. A lente astronómica nas mãos da Poesia dá a ver o invisível, como se constata pela aparição das manchas solares na ilustração que abre as primeiras edições do tratado, mas, mais ainda, Poesia e Pintura fundam a sua convivência na representação anamórfica dos objectos⁵⁸. Destarte, Tesauro não só unifica toda a estética barroca como «arte da coisa vista»⁵⁹, mas ressalta ainda que a retórica que a configura, sob o governo da Metáfora, é gerada por um olhar anamórfico, em que o descentramento da visão suscita o recentramento do visível, mediante múltiplas refrações inesperadas, e por isso mesmo maravilhosas⁶⁰. O mais aristotélico dos barrocos vem resgatar aquela que havia sido uma das mais antigas e mais irrevogáveis descrições da figura, logo refinada na retórica latina, uma vez que o Aristóteles da *Retórica* sublinhara já o específico «poder de visualização» da metáfora, assente no mecanismo basilar da *analogia*, associara inextricavelmente a metáfora, a *enargeia* e a *energeia*, e designara como função primacial da metáfora «colocar o objecto diante dos olhos», expressão capital com que se viria a descrever o tropo em inúmeros tratados de retórica subsequentes, e que levaria ainda o filósofo a aludir à «metáfora que pinta»⁶¹.

discurso feito percurso adquire assim uma espécie de «sentido turístico», que faz com que por trás da *ekphrasis* se perfile «toda uma literatura de viagem através do texto», que torna o próprio texto «mapa escrito». O que levaria, ainda segundo a autora, à conclusão obrigatória de que esse percurso, ou olhar em movimento, é a própria origem da *enargeia* (art. cit., pp. 252-257).

⁵⁵ A qualificação é de Yves Hersant, *La Métaphore Baroque: D'Aristote à Tesauro*, Paris, Seuil, 2001, p. 11. Apesar de conhecer uma primeira edição em 1654, a edição definitiva de *Il Cannocchiale Aristotelico* data de 1670.

⁵⁶ In Yves Hersant, *op. cit.*, p. 64. Para a ocorrência do *mot-valise* «optikon», cf. Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du Voir: De l'Esthétique Baroque*, Paris, Galilée, 1986, p. 29.

⁵⁷ A expressão «perspectiva curiosa», aplicada à anamorfose, foi fixada pela obra de Jean-François Niceron, *La Perspective Curieuse ou Magie Artificielle des Effets Merveilleux*, editada em Paris, em 1638, e rentabilizada em definitivo pelo ensaio de Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Perspectives Curieuses*, de 1955 (Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus*, Paris, Flammarion, 1996; cf. Michael Baxandall, *L'Oeil du Quattrocento: L'Usage de la Peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985).

⁵⁸ Cf. Yves Hersant, *op. cit.*, pp. 8 e 12 (na p. 8, reproduz-se o frontispício das edições de 1663 e de 1670 do tratado de Tesauro). Note-se que o *cannocchiale*, ao contrário do telescópio, não utilizava espelhos, mas duas lentes, ou dois sistemas de lentes: a *objectiva*, que oferecia uma pequena imagem invertida, e a *ocular*, que a aumentava.

⁵⁹ Cf. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 68.

⁶⁰ Cf. Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du Voir, op. cit.*, pp. 41 e 47-48.

⁶¹ No Livro III da *Retórica*, Aristóteles declara que «há palavras mais apropriadas do que outras, e mais semelhantes ao objecto e mais próprias para trazer o assunto para diante dos olhos», para

Neste contexto, a associação do Estagirita com o inventor do *cannocchiale* assume toda a pertinência na obra de Tesauro, ainda que num regime necessariamente dialéctico, que não elide, mas estimula, a tensão do vínculo, já que Tesauro se posiciona claramente no centro óptico da cultura que o enforma, para a partir daí instituir a retórica, com a metáfora no governo, como um regime de dicção panóptica. Mais uma vez, estamos perante uma pulsão escópica, que mais não faz do que ostentar uma radical *mise en visibilité*, desta feita mediante uma operação exclusivamente verbal, fundadora da especificidade da imagem poética, entendida como construção verbal que dá a ver o não visualizável. A metáfora é mesmo a ponta e o ponto quimérico da *voyure*, onde surge o *irregardable*, algo muito próximo daquela pulsão de *inexprimir o exprimível* de que virá a falar Barthes: «Que discurso eloquente poderia então, tão bem como a metáfora, exprimir em termos próprios conceitos inexprimíveis, fazer-nos sentir as

aconselhar que se deve tirar as metáforas -de coisas belas, quer em som, quer em efeito, quer em poder de visualização, quer numa outra qualquer forma de percepção-. Mais à frente, enaltece a metáfora, «se ela fizer com que o objecto salte 'diante dos olhos'» (*op. cit.*, pp. 181-182 e 197). Como demonstrou detalhadamente Paul Ricoeur, apesar de Aristóteles admitir, na famosa passagem da *Poética*, a existência de quatro espécies de metáforas, o tropo tende a reduzir-se à espécie por analogia, o que, de resto, é reforçado pela própria declaração de Aristóteles, quando prescreve que «bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças» (cf. Aristóteles, *Poética, op. cit.*, p. 138, e Paul Ricoeur, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975, pp. 19-34). Observe-se que, na tradução francesa do texto de Aristóteles, a dimensão rigorosamente visual da metáfora é acentuada, ao respeitar-se o original ὁμοιον θεωρεῖν com a tradução «Bien faire les métaphores, c'est voir le semblable». Os autores da edição crítica não deixam, aliás, de assinalar em nota que «a metáfora funda-se sobre o 'olhar'» (*La Poétique, op. cit.*, pp. 117 e 366; sublinhados meus). A fórmula aristotélica está na raiz da definição latina da metáfora como *rei ante oculos ponendi causa*, que aparece desde a *Retórica a Herênio: A metáfora produz-se quando uma palavra é transferida de um objecto para outro, porque a semelhança parece justificar essa transferência. Utiliza-se para pôr uma coisa perante os olhos (Retórica a Herênio, Madrid, Gredos, 1997, p. 280)*. A partir daí, multiplicam-se os exemplos que retomam a qualificação aristotélica: no terceiro livro do *De Oratore*, Cícero declara que as metáforas *se dirigem directamente aos nossos sentidos, e particularmente aos olhos, o mais penetrante dos sentidos*, e defende que as imagens que se dirigem aos olhos são *bem mais penetrantes, porque tornam, por assim dizer, visível ao espírito o que podemos distinguir e ver*; por sua vez, Quintiliano afirma que *a metáfora foi sobretudo inventada para emocionar os espíritos, para dar relevo às coisas e torná-las sensíveis ao nosso olhar* (Cícero, *De l'Orateur*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, vol. III, p. 63; Quintiliano, *Institution Oratoire, op. cit.*, vol. V, p. 108). Nietzsche, em *A Origem da Tragédia*, ainda condensa a fórmula de Aristóteles, proclamando que «para o verdadeiro poeta a metáfora não é uma figura de retórica, mas uma nova imagem que substitui a primeira imagem, e que paira realmente diante dos seus olhos, em vez de um conceito» (Friedrich Nietzsche, *A Origem da Tragédia, op. cit.*, p. 81). A própria associação da metáfora à pintura, operada por Aristóteles, a partir da expressão πρὸ ὁμμάτων, terá também grande fortuna crítica, como atestam, já no século XVIII, as considerações de Voltaire, para quem a criação poética, sobretudo no caso da utilização da metáfora, deve trazer consigo uma imagem «que possa ser figurada visualmente pela mão do pintor», ou as de Hugh Blair, que, na sua Lição XV, especialmente consagrada à metáfora, a qualifica como «uma forma mais vívida e animada de expressar semelhanças que a imaginação traça entre os objectos», preconizando que «de todas as Figuras do Discurso, nenhuma chega tão próximo da pintura como a Metáfora», pois o seu «efeito peculiar é dar luz e força à descrição; tornar as ideias intelectuais, de algum modo, visíveis para os olhos, dando-lhes cor, e substância, e qualidades sensíveis» (Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Dublin, Whitestone Colles, 1783, vol. I, pp. 373-375). Não por acaso, Vico acaba por alinhar a metáfora, «o mais luminoso» dos tropos e, «porque o mais luminoso, o mais necessário e o mais frequente», junto das «primeiras luzes da linguagem poética, que são as hipotíposes, as imagens, as semelhanças, as comparações, as metáforas, as perífrases» (*La Science Nouvelle*, Paris, Fayard, 2001, pp. 173 e p. 207).

coisas insensíveis e fazer-nos ver as invisíveis⁶², questiona Tesouro no seu Tratado⁶². E assim condensa com um único gesto o entendimento do tropo desde a definição de Aristóteles: a metáfora nomeia o anónimo⁶³, reveste a Ideia de uma forma sensível e, acima de tudo, *dá a ver o invisível*, o que vem estruturar a equivalência entre Figura, Imagem e Metáfora, característica de todo o Barroco, de consequências definitivas em toda a teoria literária e retórica subsequente⁶⁴.

⁶² *Op. cit.*, pp. 106-107. Cf. Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1981, p. 17.

⁶³ A primeira definição de Tesouro, «exprimir em termos próprios conceitos inexprimíveis», repassa toda a tratadística retórica da Antiguidade, desde Aristóteles. Para o filósofo, a metáfora «nomeia o anónimo», ou «transforma o anónimo em nome», tal como para Demétrio se aplicam as metáforas «de uma forma tão elegante que parecem os termos próprios». Quintiliano ainda diz que, graças à metáfora, «parece que nenhum objecto é desprovido de nome» (Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, p. 181; Demétrio, *Sobre el Estilo*, in Demétrio, *Sobre el Estilo / 'Longino'*, *Sobre lo Sublime*, Madrid, Gredos, 1979, p. 57; Quintiliano, *op. cit.*, vol. V, p. 105). A metáfora supriria assim a deficiência das línguas naturais, instaurando um regime de nomeação precisa, perdido com a maldição de Babel, exibindo-se como a grande sobrevivente dessa língua adâmica incansavelmente procurada pelos poetas, como de resto sugere o próprio Tesouro: «em muitos casos, ela compensa oportunamente as pobrezaas da língua [...]. De onde a justa observação de Cícero, segundo a qual as metáforas parecem as roupas que, inventadas por necessidade, servem também à elegância e ao enfeite» (*op. cit.*, p. 107). No limite, parafraseando Barthes, trata-se mesmo da conotação convertida na última das denotações (cf. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 16).

⁶⁴ Buci-Glucksmann entende que, neste sistema estético e poetológico, «a figura já não 'representa' o conceito, pois o 'conceito' – o *conchetto* – não é ele próprio mais do que um nó de palavras e de imagens, uma *expressão figurada* (Robert Klein) semelhante à pintura» (*La Folie du Voir*, *op. cit.*, p. 134). Vico ainda acusa esta singular sinédoque, ao defender que os *caracteres poéticos* são *imagens* (*op. cit.*, pp. 32-33). Num ensaio recente, Jean Cohen fez assentar nesta equivalência a própria especificidade de toda a figuração, denunciando a profunda confusão teórica e crítica entre *tropo* e *imagem* que ela veio a suscitar. Diz Cohen: «O sentido figurado é 'concreto', quer dizer que ele faz 'imagem'. Ele dá a 'ver', ao passo que o sentido próprio dá a 'pensar'. De onde a confusão terminológica que se estabeleceu progressivamente entre 'tropo' e 'imagem', e que continua em curso hoje em dia» (Jean Cohen, «Théorie de la Figure», *Communications*, 16, Paris, 1970, p. 24).

