

Ut Pictura Poesis: Intuições para a Experiência Chinesa

Um Esboço

GIORGIO SINEDINO*

O novo artigo das “Dimensões do Cânone” colige textos de Gu Kaizhi 顧愷之 (344?- 406?), o mais célebre dentre os primeiros pintores “com nome e sobrenome” da China. Não obstante, como ficará claro no devido momento, por mais indispensável que hoje nos pareça, o estatuto de pintor parece ser um acessório da fama originalmente gozada por Gu. Isso ocorre porque, na sua época, prevalecia antes a sua personalidade, humor e verve, cristalizados, directa ou indirectamente, no seu talento literário. Ainda mais contraditoriamente, Gu parece ter sido menos um grande poeta do que um grande assunto para criações literárias. Não só porque muito do que se sabe dele provém de uma obra de literatura, mas inclusive a própria hierarquia das “artes” chinesas obriga um pintor a estar vinculado a uma comunidade organizada em torno da escrita poética.

Faz sentido, portanto, tentar compreender de que maneira a pintura se relaciona com a literatura em geral e a poesia em particular. Algumas respostas são

óbvias, como nos casos em que obras literárias servem de motivo para a pintura – os textos traduzidos a seguir mostrarão que, tal como na Europa, a literatura era o grande repositório de temas pictóricos na China. O que merece mais atenção, contudo, é a possibilidade de a pintura se irmanar à poesia enquanto prática artística ou de ambas se subsumirem a um único sistema de apreciação estética. Nesse contexto, teceremos considerações, primeiramente, sobre um caso notório de comunhão “espiritual” entre pintura e poesia na China e, por último, observaremos de perto a particular relação entre as duas artes num texto clássico ocidental.

“PINTURAS QUE POETAM POEMAS”

Os estudantes do ensino médio na China geralmente memorizam a epígrafe¹ que Su Shi 蘇軾 (1037-1101), um dos mais famosos poetas da dinastia Song, escreveu para a pintura de Wang Wei 王維 (699?-759?) intitulada “Lantian, névoa e chuva” (*Lantian yanyu tu* 藍田煙雨圖).² A primeira metade da epígrafe lê “ao apreciar os poemas de Vimalakirti³ (nome de pena de Wang), vejo que são poemas que pintam pinturas; ao contemplar as pinturas de Vimalakirti, delas oiço os poemas que poetam”.⁴ Como que para reforçar o seu argumento, Su conclui o seu texto da seguinte forma: “diz um poema: ‘o regato brota azul das brancas pedras, um rio de jade brilha sob as folhas rubras. Não há chuva na cabeça do caminho que chega ao monte, é a neblina branca que me molha o manto’. Este é um poema de Vimalakirti, embora haja quem

o negue; os que se deleitam com o tema podem usá-lo para complementar o que o poeta nos legou.”⁵ Apesar de que a principal referência a essa poesia, intitulada posteriormente “Na montanha” (*Shan zhong* 山中), seja esta do próprio Su, mais importa aqui o facto e a maneira como o poema se integra organicamente à pintura “Lantian”. Ambos respondem, plasticamente, a um mesmo tipo de intenção artística, comungando o mesmo estado de espírito, a mesma psicologia.

Não é questão premente, tampouco, se foi a pintura ou o poema a servir de inspiração, pois nos interessa, aqui, a livre transição entre dois tipos de expressão artística e o facto de que essa transição é feita sem intermediários – não há distinção entre o literato que decodifica a pintura e o pintor que inspira a verbalização da sua obra. Embora a epígrafe dê a entender que isso seja um talento particular de Wang Wei, não há erro em propor que represente um pintor-poeta (ou calígrafo-poeta) qualquer, tal como, nos séculos após Gu, se tornaria uma personagem do repertório da cultura chinesa. É importante atentar para que, enquanto Wang Wei é considerado um dos três grandes poetas da dinastia Tang, a Su é reservada uma posição especial entre os chamados pintores-diletantes⁶ da sua época. Com efeito, temos diante dos olhos um tipo de diálogo entre praticantes e *connaisseurs* de duas artes que Su Shi, mediante o primeiro exemplo de Wang, ora declara gémeas.

É estimulante a questão de até que ponto pintura e poesia vão de mãos dadas na China. Colocando o problema de outra forma, para além das diferenças de meios, técnicas, representação, expressividade, *inter alia*, que existem entre essas duas artes, porque um conjunto de artistas chineses, à maneira de Wang Wei, foram capazes não somente de pintar e de escrever poesia, mas ainda de produzir obras “híbridas”? A epígrafe de Su Shi dá-nos uma pista preciosa: o poema que cita tem todas as características de uma pintura de “Montanhas e Rios” (*shanshui hua* 山水), género que, paulatinamente, se haveria de tornar “pintura” por antonomásia para os intelectuais-burocratas de sua época.

Restringirmos “pintura” a “pintura de Montanhas e Rios” simplifica o problema que estamos a debater, mas não o resolve de todo. Para tanto, é indispensável lembrarmos que tal género está intimamente vinculado ao trabalho de pincel desenvolvido pela prática caligráfica. Diferentemente da pintura em sentido

amplo – que inclui o revestimento de paredes, o trabalho decorativo de objetos, etc. –, a caligrafia nunca fora um ofício relegado para a classe subalterna dos artesãos. Por ser uma habilidade comumente exigida de todo burocrata, a caligrafia é um subproduto do trabalho de repartição, um elemento que atribui identidade ao grupo de funcionários a servir uma administração hierarquicamente unificada e centralizada. Partindo desse patamar, vemos por que razão a caligrafia adquiriu um estatuto mais elevado ao legitimar-se como passatempo digno da elite letrada.

Comparando-se caligrafia e pintura, é fácil ver que a caligrafia possui uma relação mais imediata e menos profunda com as artes literárias. É bem verdade que as técnicas de apreciação de qualquer arte maior (poesia, pintura/caligrafia, música) na China se fundam sobre mesmos princípios filosóficos, atestando-o o vocabulário comum empregado nos diferentes textos “teóricos” sobre as artes e a “metodologia” para crítica. Contudo, enquanto a pintura é capaz de se manifestar autonomamente sobre a tradição literária, a caligrafia *grosso modo* cinge-se a conceder uma forma para transmissão de textos. Não deixa, entretanto, de ser uma arte, por conceder tratamento estético à palavra escrita num determinado meio (papel, seda, pedra). Apesar das suas limitações, é preciso atribuir-lhe o devido reconhecimento de que a caligrafia explora as dimensões de espaço e tempo com o pincel e que o ritmo, vigor e temperamento do traço em geral são mais explícitos numa peça de caligrafia do que numa pintura.

Por outro lado, a pintura, especialmente o género de “Montanhas e Rios”, mantém uma relação mais íntima e complexa com a literatura. Parte deve-se ao facto de que, diferentemente da caligrafia, a pintura possui um tipo de conteúdo que podemos inequivocamente chamar de representacional. Ainda mais significativo, porém, é que a temática de “Montanhas e Rios” incorpora uma tradição folclórica, imprescindível à imaginação chinesa, que se consolidou ao longo de séculos. Nela estão presentes não somente os eremitas e os imortais taoístas, duas importantes personagens do repertório cultural chinês, mas até mesmo a geografia e cosmologia sagradas da China. A exemplo da obra *Escritura das Montanhas e Mares* (*Shanhai jing* 山海经), há toda uma roupagem “taoista” a cobrir a malha de relações entre conceitos, valores e representações do homem chinês sobre a sociedade e a natureza. Dito de uma maneira mais específica, as “Montanhas e Rios”

* Mestre em História das Ideias pelo Departamento de Filosofia e Religião da Universidade de Pequim, prepara o doutoramento em História da Religião Chinesa na Academia de Filosofia da Universidade Renmin da China. A sua tradução comentada dos *Analectos* e a do *Dao De Jing* de Laozi foram publicadas pela Editora da Universidade Estadual Paulista (2012 e 2016). Actualmente está a preparar uma edição crítica dos *Ensaios do Mestre Zhuang*. Ensina tradução chinês-português no Instituto Politécnico de Macau.

M.A. in History of Chinese Ideas, Peking University (Department of Philosophy); Ph.D. candidate in History of Chinese Religion, Renmin University (Academy of Philosophy). He has translated and commented the *Analects* (Universidade Estadual Paulista Press, 2012) and *Laozi's Dao De Jing* (Universidade Estadual Paulista Press, 2016). He is currently preparing a critical edition of *The Essays of Master Zhuang*. He teaches Chinese-Portuguese translation at Macao Polytechnic Institute.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE - VIII

THE DIMENSIONS OF THE CANON - VIII

evoluem de um topos literário incidental para uma verdadeira tendência poética amadurecida no século IV. Paralelamente, testemunhamos um processo análogo na pintura, segundo o qual montanhas e rios passam de motivo a um verdadeiro género para obras “eruditas”. Isto é, se nos murais e *objects d’art* da dinastia Han e nas telas que reproduzem obras das dinastias do Sul e do Norte, montanhas e rios originalmente não são mais do que um de pano de fundo ou cenário para a acção principal, na dinastia Tang as montanhas e rios tornam-se a pintura em si.

Após esse breve percurso, entendemos de que forma a pintura, especialmente de “Montanhas e Rios”, nos permite distinguir um certo ligame entre a arte literária e a arte pictórica na China. Mais do que uma mera convergência temática ou uma série de recursos críticos comuns, é inegável a existência de um “chão” antropológico e sociológico sobre que andam esses pintores e poetas. Resta investigar, contudo, se os factores sociais predominam para a aproximação de pintura e poesia, ou se pintura e poesia conseguem harmonizar-se na condição de artes, ainda que mediadas pela ideologia cultural chinesa...

“COMO UMA PINTURA, DEVE SER
A POESIA”: *UT PICTURA POESIS*

Na conferência inicial de um ciclo que proferiu sobre a relação entre a literatura e as artes visuais,⁷ o crítico italiano Mario Praz refere-se, talvez por dever de ofício, a duas citações as quais, retrospectivamente, poderíamos denominar de germe da crítica comparada da pintura e poesia. Após uma referência *en passant* ao dito de Simónides de Ceos (556-468 a.C.),⁸ Praz desmerece o mote *ut pictura poesis* de Horácio (65-8 a.C.), indicando, correctamente, que a menção à pintura ali também era puramente incidental. De facto, a magia de um adágio está no seu poder de sugerir, de simplificar um problema até que dele raie uma verdade prístina. E assim foi que, com a redescoberta da Antiguidade Clássica no Renascimento, Horácio e a sua fonte última, Aristóteles, se tornam os avalistas de uma doutrina a efectivamente integrar a pintura, tradicionalmente vista como *ars mechanica*, à poesia, uma *ars liberalis*.⁹ Junto a isso podemos relacionar o novo estatuto social do “artista”, a dignificação das “belas-artes” e, de forma paulatina, a revolução multissecular da educação na Europa.

É óbvio que Mario Praz estava tão atento ao uso impróprio do aforismo *ut pictura poesis* quanto Ernst Gombrich, que resenhou o livro *Mnemosyne*. Ambos julgavam ser necessário mais do que uma convergência de fontes, temas e mesmo artistas competentes em ambas as artes para justificar a equivalência etiológica dessas artes. Pelo menos é essa a impressão que fica do mais importante consenso entre os dois. Talvez seja igualmente óbvio para ambos que os cânones de produção e apreciação da poesia, alinhavados na *Arte Poética*, também foram tomados de empréstimo pela produção pictórica. Isso fica ainda mais claro se compararmos os princípios desse “cânone ocidental” ao tipo de obras que encontramos em outras tradições pinturescas, inclusive a chinesa.

Há duas secções do poema em que Horácio aproxima a poesia à pintura. Primeiramente, vejamos o mote clássico. Entre as linhas 361 e 365 da *Arte Poética* lemos¹⁰: “Como uma pintura, deve ser a poesia (*ut pictura, poesis*): desta, se mais perto estiveres/Mais cativo serás; daquela, se de longe a apreciares./Há pintura que ame a escuridão; há que queira ser vista sob a luz,/ pois não assombra o fino senso do crítico./Tal agrada, ainda que só de relance; tal outra, vez sobre vez, até que deleite dez”. Não se pode negar que, neste trecho, Horácio não tem em mente uma correlação profunda entre a pintura e a poesia enquanto artes, referindo-se, no entanto, à volubilidade do prazer estético gerado por obras de diferentes méritos.

As primeiras dez linhas da *Arte Poética* são também utilizadas para relacionar a poesia com a pintura. Desta vez, não é absurdo postularmos uma relação mais significativa entre artes visuais e literárias. Horácio inicia o seu texto *in media res*, com a imagem de um pintor a criar uma figura absurda, com cabeça feminina, pescoço equino, corpo penoso e cauda de peixe. Após atrair a atenção dos seus interlocutores¹¹ com esse gesto inopinado, Horácio usa esse *exemplum* para advertir que uma criação poética não deve repetir o mesmo erro de composição daquela pintura.

A *Arte Poética* não é um texto filosófico expositivo, adoptando a argumentação por meio de *exempla* como procedimento; o leitor deve então intervir na qualidade de hermeneuta, traduzindo o que sugere Horácio em teses gerais. Logo, a símile da pintura absurda problematiza os limites da criação artística. Diante do infinito potencial da imaginação humana, Horácio percebe que há princípios a delimitar o que é

de bom gosto na arte¹²: o primeiro e mais importante deles é a “unidade de estrutura” (*una forma*) (l. 8/9). Essa unidade é qualificada por *simplex* (l. 23) (isto é, homogénea, pura, sem adornos), ainda que se exija da técnica do artista utilizar “variações” para fugir à monotonia e insipidez. O dilema tem grande significância, já que, sem se excluir à regra, Horácio¹³ confessa que é raro a um artista escapar da armadilha na qual, buscando uma variação, termina por quebrar a harmonia do todo. Os exemplos que dá (l. 24 – 30) comprovam que a obra de arte tem de se pautar pelo “Justo Meio”; efeito e artifício hão-de se calar no momento em que podem ser definidos como *rectus* (l. 25). Isso não é exclusivo da literatura, dado que a crítica das más variações termina com outra símile pictórica e, mais significativa, uma comparação com a escultura, entre as linhas 31 a 37, mostra de que maneira a suma beleza de partes isoladas não compensa a feiura de um detalhe. Podemos, então, generalizar, propondo que a harmonia do conjunto é o valor estético mais desejável numa obra de arte.

Voltemos ao termo *rectus* que acabamos de relacionar com o equilíbrio entre a beleza das partes e do todo. Da mesma maneira que o equivalente português “correcto”, o termo latino combina à sua dimensão estética uma clara conotação moral. Talvez não seja preciso lembrá-lo, mas a moralidade das criações artísticas era uma verdade axiomática para os antigos, que, todavia, perdeu absolutamente a sua validade para a arte pós-romântica.¹⁴ Coerentemente, então, afirma Horácio que “discernir o que é correcto, eis o princípio e a fonte da escrita (literária)”¹⁵ e que “a poesia nasceu, os poemas foram feitos para benefício do espírito (humano)”¹⁶. É importante salientar que *sapientia* não é apenas uma virtude contemplativa, é uma virtude civilizadora, de modo que uma obra de arte é objecto estético que igualmente possui uma finalidade social.¹⁷

Passemos agora à visão do artista. Enquanto detentor de *sapientia*, o poeta é epígono de uma tradição didáctica e edificante. Faz todo o sentido, por conseguinte, dizer que é um “homem-bom”¹⁸ e que a sua arte deve ser corresponder às exigências e expectativas da elite.¹⁹ De facto, Horácio chega a propor que, diferentemente daquilo que se tolera de um jurisconsulto ou de um causídico, “nenhum homem, deus, ou mesmo a posteridade permite ao poeta ser medíocre”.²⁰ Apesar de largas secções da *Arte Poética* serem dedicadas à crítica de aspectos menos

meritórios da poesia e dos poetas, especialmente de coevos do autor, não me parece avalizado ver ironia (ou mesmo hipocrisia) nas palavras de Horácio.²¹ É comedido que os poetas continuaram a ter um importante papel político e educacional no Ocidente até o ensino das ciências haver mitigado a influência das artes liberais.

Os três pontos debatidos nos parágrafos acima, nomeadamente, (1) o requisito fundamental de “unidade harmónica” de uma obra, (2) a finalidade edificante, moralista da arte, (3) o artista como um sábio, portador de verdades culturais permanentes são todas teses potencialmente aplicáveis à pintura e, com efeito, são facilmente conciliáveis com a experiência histórica do classicismo na Europa moderna. Mas será que não temos mais do que um mero truismo diante dos olhos? Voltemos, uma última vez, à *Arte Poética*.

Se, por um lado, a poesia, vista como instituição, tem um valor atemporal; se, por outro, o poema ideal tende à harmonia absoluta entre forma e mensagem edificante, como é que poesia e poemas se transformam no tempo? Em outras palavras, de que maneira a dimensão de tempo se incorpora à arte, transformando-a?

Entre as linhas 46 e 294, ou seja, em mais da metade da *Arte Poética*, o autor reflecte sobre a importância da língua e dos géneros para a poesia. Aqui também, esses problemas são expostos segundo o estilo da obra, em que se dispensa uma argumentação linear para empregar símiles e imagens, opiniões e *loci classici*. Baseado no forte desenvolvimento que a língua latina experimentou desde a conquista da Grécia por Roma, Horácio está atento para a vida peculiar de um idioma: se portos, diques, ou seja, grandes obras humanas voltadas para a civilizar a natureza são meramente vitórias temporárias sobre forças maiores do que nós, porque pretender que uma língua (um país, um povo) terá prestígio imorredouro? Esclarece o adágio: “Estamos empenhados, nós e tudo o que temos, com a morte.”²²

Por esse motivo, Horácio encoraja o uso de neologismos (desde que não mais do que “moderados aticismos”²³), não por se declarar adepto dos maneirismos que por fim tomariam conta da literatura latina, mas porque ele, dado o ainda fresco precedente do Velho Latim, estava consciente de que mesmo as maiores tendências intelectuais e estéticas têm um ciclo vital. Para ele, o estilo de uma época deve corresponder à

AS DIMENSÕES DO CÂNONE - VIII

THE DIMENSIONS OF THE CANON - VIII

dicção do seu tempo, “tal como quer a prática em vigor”.²⁴ Há sabedoria real nisso. Mais uma vez, pelo que depreendo do texto, a opção horaciana tem uma razão material, de fundo: é a expressividade da obra que sempre há-de prevalecer sobre a sua forma: “a beleza não basta nos poemas; têm de ser encantadores, pois o encanto mantém o público atento ao que o poeta quer transmitir”.²⁵

Analogamente à literatura, também a pintura nos serve para visualizar a manipulação de conceitos, o tratamento de problemas morais e filosóficos, bem como o nascimento, desenvolvimento e decadência de temas. Nesse sentido, podemos adaptar mais uma intuição do poeta: “mais lerda é a influência do que flui aos ouvidos/do que é exposto aos fiéis olhos e assim/chega ao entendimento do espectador”.²⁶ Um esclarecimento se faz necessário; na Antiguidade clássica, o processo de leitura como o compreendemos hoje não existia. Obras literárias eram apresentadas em recitais públicos ou semipúblicos, de modo que não havia diferença substancial entre poesia lírica e poesia dramática. Num recital ou numa peça, a plateia participava com os ouvidos e, sobretudo, com os olhos, pelo que Horácio se vê autorizado a indicar que o poder imagético de algo sugerido mediante declamação é tão importante quanto a performance de actores num espectáculo. O que dizer, então, de

uma tela brilhantemente executada? Parece-me que, no contexto da antiguidade clássica – até ao surgimento de uma cultura realmente livresca na Europa, em que literatura não mais estava associada a uma performance –, uma obra de arte visual poderia, de facto, estar mais próxima de um poema do que consideramos possível na nossa época...

Para concluir, na *Arte Poética*, Horácio não apenas identifica os elementos de permanência de uma arte, ou seja, o seu “cânone” intelectual, filosófico ou até espiritual, mas também sua relação com o tempo. De uma noção perene de “belo e bom” podemos descer a tradições menores, diferenciarmos estilos, vogas e maneirismos, até que essa “teoria geral” se conecta às obras particulares, que dão realidade à Arte. É bem verdade que, através de repetidas comparações, a maior parte das quais pontual, à pintura, Horácio não está a escrever um tratado sobre as artes visuais. Mas não seria proveitoso interpretarmos um pouco soltamente o discurso sobre dicção, linguagem, gramática, para incluirmos também o grande movimento de estilos pictóricos? Afinal, a metáfora linguística de há muito não nos surpreende quando vemos especialistas a debater o trabalho de um pintor em particular. Tratar pintura e literatura sob um único conceito não é de todo absurdo, pois a pintura parece responder às mesmas preocupações epistemológicas e estéticas que a literatura. **RC**

NOTAS

- 1 Epígrafe é uma tradução imperfeita da palavra composta *tiba* 题跋. *Ti* é o título ou uma breve descrição (tipo colofão) de um poema, ensaio, pintura, etc. *Ba*, por seu turno, é um comentário feito sobre essa obra por um outro artista, normalmente para a elogiar.
- 2 Essa pintura não foi transmitida até os nossos dias. Lantian é um distrito na província de Shanxi, localizado a sudeste da capital Tang, Chang'an (actual cidade de Xi'an). O distrito abrangia a montanha homónima, em que Wang Wei 王维 possuía seu o famoso solar do rio Wang. Uma das poucas pinturas remanescentes hoje atribuídas a Wang retrata este seu solar. Conhece-se um número de reproduções da cópia feita por Guo Zhongshu 郭忠恕, pintor da dinastia Song, do decalque de um baixo relevo antigo.
- 3 Vimalakirti é a personagem não histórica de um célebre *upāsaka* (fiel budista que, todavia, não recebeu os votos de um monge) que dá nome a um dos sutras budistas de maior influência sobre a cultura chinesa. O seu enredo é significativo para os intelectuais-burocratas chineses. Buda usa o pretexto de enviar os seus mais distintos seguidores para cuidarem de um Vimalakirti doente. Para a surpresa de todos, o *upāsaka* termina por dar-lhes lições sobre as virtudes e doutrina budista, seja aos grandes monges que fundaram a religião junto com Siddharta Gautama, seja às grandes Boddhisatvas da tradição do grande veículo. Obviamente isso inverte a lógica de que tais semi-deidades eram a fonte e autoridades definitivas da religião.
- 4 苏轼文集卷七十：“《书摩诘蓝田烟雨图》‘味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗’...”。
- 5 “... 诗曰：‘蓝溪白石出，玉川红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。’ 此摩诘之诗，或曰非也。好事者以补摩诘之遗”。
- 6 O termo chinês é *wenren huajia* 文人画家 ou pintor-literatus. O estatuto de dileitante não serve para desmerecer as criações artísticas desse grupo, mas para indicar o papel e estatuto social das suas obras. Mesmo que um chinês antigo seja lembrado ou até mesmo celebrado em nossos dias como um “artista”, devemos sempre estar atentos a que, no seu tempo, importava mais o tipo de projecção que possuía no serviço burocrático, o seu círculo de amizades e patrocínio, a distinção da sua ascendência e, somente então, a sua erudição ou talento, com a condição de que estes últimos gerassem uma certa medida de reconhecimento, mais uma vez, com sinecuras na burocracia, enquanto estivesse vivo. Alguém que ganhava a vida vendendo pinturas na China sofria com o labéu de “reles artesão” e são raros os casos de algum ser considerado um grande mestre.
- 7 Mario Praz, *Mnemosyne: The parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- 8 Citada por Plutarco, *De Gloria Atheniensium*. Steph. 346f. Diz ele que Simónides considerava a pintura poesia silenciosa (ποίησις σιωπῶσα), enquanto a poesia era pintura falante (ζωγραφία λαλοῦσα). Ao combinar as duas artes como um único tipo de expressão estética, o poeta grego distingue os diferentes meios que utilizam. Influente sobre a posteridade, tal contraposição foi utilizada por Leonardo da Vinci, que logo na segunda secção de seu *Trattato della Pittura* associa a “immaginazione di lettere” à “virtù visiva” de uma pintura.
- 9 Rensselaer W. Lee, *The Humanistic Theory of Painting*. Nova Iorque: Norton, 1967. Neste opúsculo, o autor descreve o impacto do aforismo horaciano sobre o género literário dos tratados picturais nos séculos XVI e XVII.
- 10 “*Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes. / Haec amat obscurum; volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec decies repetita placebit*”.
- 11 O poema, conhecido originalmente como a 3.ª Epístola, ou Epístola aos Pisões, parece ter sido dedicado a Lúcio Calpúrnio Pisão, cônsul em 15 a.C., que era um homem culto e que tinha interesses intelectuais em comum com Horácio.
- 12 O que se aplica tanto à poesia como à pintura: “*pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*” (Sempre tiveram, poetas e pintores, igual poder de ousar) (l. 9, 10).
- 13 Esse o contexto para outro aforismo da *Arte Poética*, “*maxima pars vatium [...] decipimur specie recti*” (a grande maioria dos poetas [...] somos iludidos pelo que parece correto) (l. 24, 25).
- 14 Sem precisarmos tratar mais extensamente do tema, basta dizer que o Classicismo representado por Horácio se manteve dominante até ao final do século XVIII, quando uma progressiva reelaboração do cânone europeu começa a tomar forma. Podemos, simbolicamente, ver um indício desse processo de “amoralização” da arte na distinção que Burke faz entre o “sublime” e o “belo”. Essa nova visão conflita com o ideal clássico das ideias horacianas, que encontramos na expressão “*edle Einfalt und stille Größe*”, do então celeberrimo contemporâneo de Burke, Winckelmann. O culto do “sublime” abre as portas para a representação pura e simples do mal, dirigida a inspirar “pavor e tremor”, não mais comunicar lições ou verdades morais. Neste ponto, o cânone ocidental entra em crise terminal.
- 15 “*scribendi recte sapere est et principium et fons*” (l. 309).
- 16 “*sic animis natum inventumque poema iuvandis*” (l. 377).
- 17 Numa atitude própria do conservadorismo classicista, Horácio argumenta que, com as suas obras, os grandes poetas do passado “distinguiam o público do privado; o sagrado do profano; definiam as regras para o casamento, davam ao marido os poderes sobre a família; dispunham sobre a fundação de cidades e legislação” (l. 396 a 401) – “*fuit haec sapientia quondam, / publica privatis secerne, sacra profanis, / concubitu prohibere vago, dare iura maritis, / oppida moliri, leges incidere legno*”.
- 18 Em 383-384, Horácio estipula um perfil social ideal para o poeta: “Cidadão livre, nascido de pais livres, que tenham, especialmente, a soma necessária em sestércios para qualificarem à ordem equestre e que estejam longe de qualquer mácula” (“*liber et ingenuus, praesertim census equestrem/summam nummorum vitioque remotus ab omni*”).
- 19 Por exemplo, em 244-249, Horácio contrapõe “os equestres, patricios e opulentos” (“*equus et pater et res*”) ao plebeu “que compra castanhas e grãos-de-bico fritos” (“*friti ciceris et nucis emptor*”).
- 20 “*certis medium et tolerabile rebus/recte concedi [...] mediocribus esse poetas non homines, non di, non concessere columnae*” (l. 368-373, excerto).
- 21 É importante deixar registado que em 333-334, Horácio propõe que a poesia possui três finalidades: “edificar o destinatário, divertir-lo ou uma soma dos dois”: “*aut prodesset volunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*”.
- 22 “*debemur morti nos nostraque*” (l. 63).
- 23 “*si Graeco fonte cadent parce detorta*” (l. 52).
- 24 “*si volet usus*” (l. 71).
- 25 Tradução mais ou menos livre de “*non satis est pulchra esse poemata: dulcia suntu/et quocumque volent animum auditoris agunt*” (l. 99, 100).
- 26 “*segnius irritant animos demissa per aurem/quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae/ipse sibi tradit spectator*” (l. 180-183).