

Marília de Dirceu: um estudo do texto à imagem

Thais Regina Pinheiro Gimenes*

Resumo: As relações da literatura com as artes plásticas, particularmente, entre a poesia e a pintura têm suscitado discussões polêmicas no meio acadêmico. Em vista das analogias possíveis entre o texto verbal (o dito) e o não-verbal (o visto), pretendo analisar a correlação possível na leitura de alguns fragmentos da Parte I (Lira I) de *Marília de Dirceu*, do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga, e da tela “The hireling shepherd” (1851), do pintor britânico William Holman Hunt, identificando como as características do bucolismo independem dos limites temporais.

Palavras-chave: neoclassicismo; poesia; pintura; bucolismo.

Marília de Dirceu: a study from the text to the image.

Abstract: The relation of literature, specially, between poetry and painting has roused controversy discussions in the academic field. In sight of possible analogies between verbal text (what is said) and visual text (what is seen), I intend to analyze the possible correlation between the reading of some fragments taken from the part I (lira I) of *Marília de Dirceu* by poet Tomás Antônio Gonzaga and the painting “The hireling shepherd” (1851) by British painter, William Holman Hunt, pointing out how the bucolic characteristics are independent from temporal limits.

Key-words: neoclassicism; poetry; painting; bucolic.

Introdução

Em que sentido específico a literatura é uma arte? Talvez a maneira mais antiga e mais venerável de se descrever a literatura como arte seja considerá-la uma forma de *imitação*. Isso define a literatura em relação à vida, encarando-a como um meio de reproduzir ou recriar em palavras as experiências da vida, tal como a pintura reproduz ou

* Mestranda em Letras – Estudos Literários na Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: thatybethaty_8@hotmail.com.

recria certas figuras ou cenas da vida em contornos e cores. Poderíamos dizer que a tragédia *Édipo*, de Sófocles, “imita” ou recria as lutas íntimas de um homem soberbo e poderoso que, lentamente, foi forçado a reconhecer e render-se à terrível verdade de que era, involuntariamente, culpado de parricídio e de incestuoso casamento com a própria mãe.

Historicamente, o conceito de arte como imitação remonta a Platão e a Aristóteles. Platão apresentou esse conceito na *República* (605a), quando descreveu a literatura e a pintura em termos depreciativos, como imitações duplamente afastadas da realidade. Nessa obra, Platão representou o poeta “em simetria com o pintor” acusando este e aquele de não se comprometerem com a verdade. Como a realidade era, para ele, uma forma ideal, essência ou absoluto – a Entidade Única por detrás dos muitos, a luz cujas sombras só são visíveis à humanidade na caverna – tudo o que há neste mundo e, em particular, qualquer coisa feita pelo homem, ainda que seja uma simples cadeira ou uma cama, parecia ser tão-somente uma cópia já afastada um passo da realidade. E as artes, que Platão considerava cópias dos objetos feitos pelo homem, nada mais eram do que cópias de uma cópia. Com Aristóteles, entretanto, caiu o sentido negativo de *imitação*. Ao invés de Platão, ele não considerava este mundo simples sombra de um outro. E, em qualquer caso, acreditava que o instinto de imitação era importante, implantado no homem desde a infância e que o distinguia dos animais irracionais. Quando Aristóteles, no começo da sua *Poética* (1984), qualificou como “modos de imitação” (*mimesis*), a poesia épica, a tragédia, a comédia, a poesia ditirâmbica (a que chamaríamos lírica) e até a música de flauta e lira, ele quis apenas dizer que se tratava de cópias ou, para usar termos mais positivos, representações ou recriações da vida.

Na *Arte poética*, de Horácio (1984), o paralelo entre a literatura e a pintura encontrou uma tradução mais atualizada da expressão *Ut pictura poesis* que estabelece uma comparação estrutural entre as duas artes. Essa expressão denota o quão alguns poemas são lidos e apreciados nos seus detalhes uma só vez e outros podem ser lidos muitas vezes, ao passo que nas obras de pintura, algumas são apreciadas nos seus mínimos detalhes, enquanto outras são apreciadas em seu significado global. Portanto, tanto em Aristóteles como em Horácio não está explícita uma teoria de identificação entre a poesia e a pintura, mas apenas uma aproximação de ambas as artes, capazes de reproduzir as coisas e os seres existentes na sua *vivacidade natural* ou no seu processo (Cortez, 2003).

As relações entre a literatura e a pintura

A analogia entre a poesia e a pintura foi estabelecida por vários autores desde a Idade Média ao Renascimento até meados do século XVIII. No Renascimento, a Antigüidade grega e a Antigüidade romana não conheciam Musas da pintura e da escultura, que explicou, *a priori*, o desprestígio intelectual e social dessas artes. Entretanto, a estreita relação estabelecida entre a poesia e a pintura no Renascimento e, depois no Neoclassicismo explicou a freqüência com que os pintores desse período escolheram para tema de seus quadros figuras e cenas extraídas de obras poéticas. Na poesia seiscentista (barroca), coexistiam o cultismo e o conceptismo, duas expressões que caracterizavam o estilo de época barroco, que o reduziu a uma atividade poética puramente lúdica e descritiva. Aguiar e Silva (1990) considera o emblema como uma manifestação importante da conjunção entre a poesia e a pintura nos séculos XVI e XVII. Os emblemas de Alciato (1531, apud AGUIAR e SILVA, 1990) são, na verdade, uma espécie de mosaico, em que coexistem um texto pictórico (gravura) e um texto poético (verbal), que poderia ser um lema, um mote ou uma inscrição.

O Romantismo recusou a concepção aristotélico-horaciana, que desde o Renascimento comparou a poesia com a pintura e defendeu a supremacia da pintura sobre a poesia. O Romantismo, ao privilegiar a criação em oposição à imitação, tende a valorizar a música, como a irmã gêmea da poesia (*ut musica poesis*). A poesia é, para os românticos, como afirmou Hegel, a arte mais elevada, mais rica e mais completa. A poesia é “o centro onde se reúnem todas as artes: é a arte por excelência; é a faculdade de tudo exprimir, com um símbolo universal” (Aguiar e Silva, 1990, p. 168).

A aproximação entre a literatura e a poesia acentuou-se com as estéticas realistas e parnasianas. Com efeito, o Realismo e o Parnasianismo valorizaram a representação do mundo exterior prestando atenção às formas, aos volumes e às cores e cultivando as descrições exatas, coloridas e pitorescas. A poesia parnasiana, por sua vez, enfatizou os valores plásticos do discurso literário, explorando os efeitos espaciais, ópticos e icônicos das estruturas dos poemas — rimas, dimensão do verso, formato das estrofes (Aguiar e Silva, 1990).

As relações entre a literatura e as artes plásticas, em particular, a pintura e a poesia tornaram-se mais relevantes no período do Modernismo e, sobretudo, nas vanguardas européias (Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Expressionismo). Nesse período, o texto poético passou a ser explorado visualmente e adquiriu características estruturais que o

fizeram funcionar semioticamente, comparando-se ao texto pictórico. Novos mecanismos semióticos foram criados na construção dos textos poéticos, obrigando o leitor a adotar novos processos de leitura e estratégias de recepção.

O paralelismo e a analogia entre as diversas formas de arte advêm do ato de escrever, interpretado como o ato de marcar, de gravar ou de rasurar, que desprovido da normatização mais se aproximava do desenho do que propriamente da leitura. A escrita sempre pressupõe uma imagem, como, por exemplo, nos primitivos desenhos das cavernas, que ainda não obedeciam a nenhum código de representação gráfica. A partir daí, a correlação entre a palavra e a imagem vem sendo um tema constante no estudo da comunicação entre os homens. A escrita impressa ou manuscrita nunca deixou de corresponder a um gesto plástico, capaz de promover a atração do visual. Para Praz (1982, p. 04), a “Pintura é uma invenção do céu, a mais antiga e a mais afim da Natureza”. O prestígio alcançado pela pintura, deveu-se aos grandes mestres italianos da Renascença, que suplantaram a Poesia.

Esse paralelismo entre as diversas formas de arte leva-nos a questionar, segundo Dionísio (1983), se haveria um desconhecimento entre as “artes irmãs” ou de uma delas daqueles que a praticam, ou se essa aproximação entre a literatura e a obra de arte (pictórica) poderia ser apenas um equívoco.

Vários estudos têm polemizado as relações entre a poesia e a pintura. Essa comparação tem desencadeado vivas polêmicas. Não só os pintores consideraram a pintura superior à poesia. Francisco de Holanda e Frei Luís de Souza compartilham da mesma opinião. A pintura, segundo Cirurgião (1982, p. 04-05), “encerra em si todas as outras artes, sendo, por esse motivo, a arte por excelência”. Ele considera a pintura superior à literatura “por poder apresentar simultaneamente cousas [...] diferentes em lugares, em pessoas, em qualidade e acontecimentos [...], ao contrário do que acontece com a arte da palavra” (Cirurgião, 1982, p. 06).

A rivalidade entre a poesia e a pintura constrói-se

não por meio de processos imitativos e descrições pictóricas, mas pela apreensão da sua sugestão, ao conciliar o sensível com o intelectual, a sugestão pictural com a intelectual e o seu conteúdo moral. Segundo a crítica especializada, essa representação poesia/pintura é intelectual e não sensitiva e busca o ideal, combinando, ao mesmo tempo, elementos realistas e metafóricos, traços simbólicos e índices de conotação sentimental que as pinturas não poderiam oferecer (Cortez, 2003, p. 289).

Perspectiva histórica

Depois desse breve panorama histórico do desenvolvimento das artes em cada período e de algumas considerações sobre as possíveis relações da poesia e da pintura, pretendo apresentar o contexto histórico e literário do período Neoclássico e alguns apontamentos sobre a vida e a obra do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga.

Numa breve introdução ao Neoclassicismo ou Arcadismo, a palavra arcádia designa uma sociedade literária típica da última fase do Classicismo, cujos membros adotam nomes poéticos pastoris, em homenagem à vida simples dos pastores, em comunhão com a natureza.

Podemos afirmar que esse estilo de época representa o momento de coesão da doutrina clássica originada na Renascença que alcança a sua estruturação perfeita na literatura francesa do século XVII. Do ponto de vista histórico, o século XVIII é o *século das luzes*, momento em que se desenvolve uma visão científica do mundo. A ciência e o racionalismo constituem as luzes com que se costuma caracterizar o século. A razão ilumina, ilustra; daí as palavras iluminação e ilustração que caracterizam as manifestações culturais do momento, o conjunto das tendências características. No campo da literatura, o Neoclassicismo representa, nas diversas literaturas europeias, uma generalizada reação contra o Barroco, sob o irresistível impulso do pensamento racionalista dominante em toda a Europa a partir do século XVIII.

Sem nos prendermos à “tirania cronológica” podemos dizer que o Neoclassicismo como estilo de época foi inaugurado, oficialmente, em Portugal, com a criação da Arcádia Lusitana, em 1756, e vai-se prolongar até 1825, quando Garrett publica o poema narrativo de feição romântica, *Camões*. No caso do Brasil, há um pequeno atraso com relação às delimitações “oficiais”, sem nenhum critério estritamente literário: o início é marcado pela data de 1768, com a publicação das *Obras poéticas*, de Cláudio Manuel da Costa, estendendo-se até 1836, quando se dá a implantação oficial do Romantismo, com os *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães.

Representante desse período, Tomás Antônio Gonzaga, embora nascido na cidade do Porto, em Portugal, viveu no Brasil parte de sua infância. De volta ao país de origem, formou-se em Coimbra. Ao retornar, em 1782, passou a exercer o cargo de ouvidor em Vila Rica.

Aos 40 anos de idade, Gonzaga apaixonou-se por uma adolescente de 17 anos — Maria Dorotéia Joaquina de Seixas. A família da moça opôs-se ao namoro. Quando o poeta já vencida a resistência da família, foi preso, em 1789, e enviado para a ilha das Cobras, no Rio de Janeiro, como participante da Inconfidência Mineira. Os últimos

dezessete anos de sua vida passou-os no degredo, em Moçambique, casado com a filha de um comerciante de escravos.

Gonzaga nunca se casou com Maria Dorotéia, mas esse namoro tornou-se o primeiro mito amoroso de nossa literatura brasileira e inspirou uma de nossas mais belas obras líricas — *Marília de Dirceu*, de sua autoria, que traça a trajetória do poeta, do namoro feliz com Marília em Vila Rica à época da prisão no Rio de Janeiro. Sua primeira edição, constando apenas da Parte I (33 liras), foi editada em Lisboa, em 1792, saindo a Parte II (38 liras), também em Lisboa, em 1799. Com relação à Parte III (9 liras), sua autenticidade foi contestada por alguns críticos.

A obra divide-se em duas partes: na primeira, contém os poemas escritos na época anterior à prisão de Gonzaga. Nela, predominam as composições convencionais: o pastor Dirceu (pseudônimo adotado por Gonzaga) celebra a beleza de Marília em pequenas odes anacreônicas. Em algumas liras, entretanto, as convenções mal disfarçam a confissão amorosa: a ansiedade de um quarentão apaixonado por uma adolescente; a necessidade de mostrar que não é um qualquer e que merece sua amada; os projetos de uma sossegada vida futura, rodeado de filhos e bem cuidado por sua mulher etc. E, na segunda parte, escrita na prisão da ilha das Cobras, os poemas exprimem a solidão de Dirceu, saudoso de Marília. Nessa segunda parte, encontramos a melhor poesia de Gonzaga. As convenções, embora ainda presentes, não sustentam o equilíbrio neoclássico. O tom confessional e o pessimismo prenunciam o emocionalismo romântico.

Um dos postulados básicos do Neoclassicismo é, exatamente, a reação ao preciosismo e confusão da estética barroca, ou seja, o Neoclassicismo significou um retorno ao equilíbrio, à simplicidade da linguagem e de idéias da literatura clássica quinhentista e greco-latina. Na primeira parte, o poeta mostra-se cheio de esperanças, fazendo projetos conjugais, defendendo o ideal de vida burguês. De um modo geral, predomina o convencionalismo arcádico. Com efeito, constatam-se intensamente a presença da mitologia, do bucolismo, da imitação, do racionalismo, postulados estéticos característicos do neoclassicismo.

As correlações entre o texto literário e o texto pictórico

Vimos até aqui uma breve introdução ao Neoclassicismo e algumas considerações sobre a vida e a obra de Tomás Antônio Gonzaga, representante desse período. Passemos, agora, a alguns apontamentos sobre a vida e a obra de William H. Hunt e, em seguida, as correlações existentes entre alguns fragmentos de *Marília de Dirceu* e a

pintura de óleo sobre lona (30 1/16 1/8 × 43) intitulada “The hireling shepherd” (1851), da Galeria de Arte de Manchester, em Manchester.

William H. Hunt (1827-1910), pintor britânico, foi um dos fundadores da Irmandade Pré-Rafaelita, um grupo artístico fundado na Inglaterra, em 1848, por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais, dedicado, principalmente, à pintura. Esse grupo, organizado ao modo de uma confraria medieval, surgiu como reação à arte acadêmica inglesa que seguia os moldes dos artistas clássicos do Renascimento. Inseridos no espírito revivalista romântico da época, os pré-rafaelitas desejavam devolver à arte a sua pureza e honestidade anteriores, que consideravam existir na arte medieval do Gótico e do Proto-Renascimento. Os pré-rafaelitas realçaram o fato de se inspirarem na arte anterior a Rafael, artista que tanto influenciou a academia inglesa como foi criticado pelos pré-rafaelitas.

Manguel (2001), em *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*, afirma que as imagens, pinturas, esculturas, fotografias e outras podem ser lidas com as palavras do leitor, possibilitando uma interação entre o verbal e o não-verbal, assegurando que toda imagem tem uma história para contar. Quando lemos imagens atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Em vista disso, “The hireling shepherd” é uma descrição brilhante e fiel de uma cena campesina.



The hireling shepherd (1851)

A pintura retrata um rebanho de carneiros e ovelhas, que estão vagueando num longínquo campo, e um casal de camponeses. A tela, em questão, parece tão espontânea como uma fotografia, fruto da extraordinária capacidade de Hunt para compor uma

imagem de forma maleável. Os amantes estão em meio às gramíneas, com flores nas cores roxa e amarela, aos pés da camponesa um riacho, do lado direito dela, uma fileira de árvores, que segue até o fim do horizonte, depois uma plantação de trigo, que se estende pelo campo, da qual uma ovelha se aproxima.

O pastor está trajando uma vestimenta típica de um camponês na cor marrom, sobreposta uma espécie de pulôver na cor azul, por debaixo dessa roupa, podemos entrever uma blusa de manga comprida na cor branca, em virtude do frio, e amarrado em sua cintura um cantil para transportar água. Ele está calçando botas na cor bege, que supomos ser de camurça, bem como toda a roupa, pela plasticidade da pintura, e um lenço no pescoço na cor vermelha.

A camponesa, por sua vez, está trajando um vestido comprido na cor vermelha e por cima dele uma blusa de manga comprida na cor branca, com uma tira no cabelo na cor amarela. Recostada no pastor, com uma ovelha no colo, coberta com um lenço da mesma cor que a do vestido, e algumas frutas na cor verde, olhando discretamente para a ação do pastor. Ela, com a mão direita, quase que toca as mãos do pastor e a mão esquerda apoiada sobre a gramínea. O pastor tenta acariciar a ovelha com a mão direita, o que dá a idéia de movimento, inclinado sobre a camponesa, apoiando a mão esquerda na gramínea. Ambos são caracterizados com a pele branca, as faces rosadas e os cabelos fulvos. Uma impressão de perspectiva emana da tela. Com efeito, a partir do momento em que se privilegia a representação em perspectiva imitando a visão “natural”, esta é prioritariamente submetida à representação de uma instantaneidade. Além disso, vislumbramos um céu azul com poucas nuvens, num dia ensolarado, no qual vemos as sombras das árvores sobre os carneiros, que descansam da viagem. Alguns críticos afirmam que Hunt foi o melhor artista em reproduzir os efeitos reais da luz solar e da sombra.

Na aplicação das cores quebram-se os laços com as técnicas tradicionais, surgindo cores luminosas, como o amarelo brilhante da plantação de trigo e o verde agressivo do mar no campo ajudam à sensibilidade estética de pinturas poéticas em que o romance e o [erotismo](#), unidos a uma certa inocência, têm lugar de destaque. Os Pré-Rafaelitas conseguiram tal luminosidade em seu trabalho pintando cores puras em uma lona preparada com pintura branca, às vezes, reaplicada antes do trabalho de cada dia, para dar o aspecto esmaltado da cor.

Independentemente do tema retratado, torna-se fundamental que a obra de arte transmita uma idéia autêntica, fruto da individualidade do artista. Este não tem de se submeter a regras rígidas de representação, deve antes ser livre na sua criação artística.

A arte de Hunt opõe-se ao método tradicional de representação da [natureza](#), recusando a normalidade das composições acadêmicas. O artista aspira à [beleza poética](#), à representação além da realidade visível, por isso trabalha com a matéria da [alma](#) e da [espiritualidade](#), na busca da [harmonia](#) e do [equilíbrio](#) entre os elementos. A pintura vai resultar em imagens quase ornamentais repletas de detalhes, em que o traçado fluido procura realçar aspectos [estéticos](#), independentemente da sua semelhança ou não com a realidade.

Partindo dos versos de Gonzaga, contidos em *Marília de Dirceu*, “Papoula, ou rosa delicada, e fina/te cobre as faces, que são cor de neve/os teus cabelos são uns fios d’ouro/teu lindo corpo bálsamos vapora” o poeta descreve Marília na primeira lira, Parte I, como uma mulher de pele branca, de cabelos longos e louros, que o poeta compara-os aos fios de ouro. É, assim, que Marília é idealizada, às vezes, bem ao gosto romântico. A presença de Marília é a fonte inspiradora do poeta, quer como mulher física e concretamente sentida, quer como uma vaga pastorinha. Esses versos estão retratados na tela, que caracteriza a camponesa com a pele alva, as faces róseas e os cabelos longos e louros, bem como o corpo dela que emana os aromas do campo e da terra cultivada pelo homem.

Do mesmo modo, nos versos “Sustentada, Marília, no meu braço/ali descansarei a quente sesta/dormindo um leve sono em teu regaço”, temos a forte presença do bucolismo, sobretudo na Parte I. O Neoclassicismo fez dessa matéria uma de suas principais temáticas poéticas. A poesia pastoril ou bucólica, sem dúvida, não é apenas um postulado estético a que devia seguir o poeta. Chegou mesmo a representar uma idealização da vida, inclusive, numa tentativa de identificação com os modelos gregos. De fato, esses versos também estão presentes na tela, dada a atmosfera pastoril que envolve o casal de camponeses.

Os clássicos, inspirados na teoria aristotélica da arte, propunham a idéia de que a fonte da poesia deveria ser a imitação direta, a cópia da natureza. O poeta deveria buscar na natureza os modelos belos, bons, perfeitos e recriá-los. Deveria obedecer às convenções estabelecidas, à simetria, à simplicidade, recriando artisticamente o objeto, respeitada sempre a verossimilhança. Essa atitude é o que se denomina *mimesis*. Os neoclássicos reformularam esses princípios propondo não a cópia direta da natureza, mas a cópia a partir dos modelos clássicos antigos ou renascentistas.

Aceitando o conceito de arte como imitação da natureza, os autores neoclássicos procuram valorizá-la, recriando-a por meio de descrições. A natureza dos árcades era, pois, a verossímil, idealizada, não a verdadeira. Sem dúvida, o convívio com a natureza

fundamenta-se numa postura de bastante voga na época: o *fugere urbem* (fugir da cidade), que é exatamente a busca da simplicidade manifestada por meio do bucolismo. Em Gonzaga, a natureza está presente como cenário dos seus idílios e devaneios amorosos, a ponto de transformar a íngreme e montanhosa Vila Rica em doces e amenos campos de pastagens (*locus amoenus*), onde vivem os pastores e seus rebanhos. Na tela em questão, também, temos a presença constante da natureza nos campos, nas árvores, nas flores, na plantação de trigo, engendrando um ambiente deleitoso e tranqüilo, em que aparece o desejo de uma vida em contato com a natureza, entre pastores, numa existência simples e feliz.

A arte greco-romana é a “nobre simplicidade e a tranqüila grandeza”, as linhas clássicas, claras, simples, surgem como um bálsamo para os que reagem contra as formas exageradas e excessivas do barroco. Mas essa interpretação do passado vai assumir características diferentes daquelas assumidas durante o Renascimento. Os artistas neoclássicos vão basear-se na sua estética, mas vão atribuir-lhe um novo conteúdo, vão usá-la como invólucro da mensagem contemporânea da nova visão do mundo e da sociedade.

A arte neoclássica busca inspiração no equilíbrio e na simplicidade, bases da criação na Antigüidade. As características marcantes são o caráter ilustrativo e literário, marcados pelo formalismo e pela linearidade, poses escultóricas, com anatomia correta e exatidão nos contornos, temas “dignos” e clareza. A pintura do neoclassicismo desenvolve-se durante o final do séc. XVIII na França, como reação aos excessos do barroco e do rococó, no contexto cultural do Iluminismo e da influência da Antigüidade Clássica.

A pintura neoclássica é uma pintura descritiva de forte realismo, em que o traço linear assume maior importância que a aplicação da cor (ao contrário da expressividade pictórica do Romantismo). As cenas vivem da composição formal, são harmoniosas, os elementos possuem contornos bem definidos e são dispostos em planos ortogonais equilibrados. De um modo geral, as figuras assumem uma postura rígida, em que a luz artificial direcionada (em foco) ajuda à criação de um ambiente teatral, resultando numa imagem sólida e monumental. Essa frieza, conseguida pelo artificialismo da composição, distancia o observador, tornando a pintura uma imagem simbólica.

Embora a poesia e a pintura sejam de períodos diferentes, constatamos tanto nos versos de Tomás Antônio Gonzaga como na pintura de William H. Hunt um dos postulados básicos do neoclassicismo — o bucolismo. A tela ilustra o texto poético, estabelecendo uma interação entre o verbal (o dito) e o não-verbal (o visto). Nesse

sentido, Manguel (2001, p. 24) afirma que “a imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem”, porquanto imagem e texto complementam-se reciprocamente. Desse modo, a imagem é um meio de expressão que nos vincula às tradições mais antigas e ricas de nossa cultura.

Considerações finais

A visão é, para Cesare Ripa (1593, apud CIRURGIÃO, 1982), o sentido por excelência, pois o escritor ao imitar a natureza, tenta reproduzi-la a fim de que a vista possa captá-la em toda sua glória e esplendor. Para Sá de Miranda, pintar é reproduzir a realidade para que os olhos possam vê-la tal como ela é, e escrever é apelar para o sentido da vista, no momento em que o escritor cria a arte da palavra.

De acordo com Aguiar e Silva (1990, p. 172),

a percepção de um quadro não é um fenômeno instantâneo, mas um processo que congloba percepções temporalmente sucessivas, e que, por outra parte, o conhecimento de um texto poético culmina, no espírito do leitor, numa síntese final em que os seus elementos constitutivos de certo modo coexistem simultaneamente.

Assim, com o passar do tempo, quando “lermos” novamente esse quadro, poderemos ver mais ou menos coisas, descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independentemente do tempo que reservamos para contemplá-la. Desse modo, nenhuma pintura é definitiva, uma vez que o quadro renova-se a cada nova leitura que fazemos dele. Não é preciso ter conhecimento dos preceitos da arte para saber apreciar uma pintura, basta ter olhos, espírito, bom senso, enfim, ser um *honnête homme*.

Referências bibliográficas

AGUIAR e SILVA, V. M. de. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990, pp.163-173.

CIRURGIÃO, A. *A relação entre as letras portuguesas e a pintura nos séculos XVI e XVII*. Boletim Cultural da Assembléia Distrital de Lisboa, III série, n. 88, 1. tomo, 1982, pp. 03-19.

CORTEZ, C. Z. Literatura e pintura. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 21. ed. Maringá: Eduem, 2003, pp. 281-293.

DIONÍSIO, M. Literatura e pintura — um velho equívoco? *Colóquio de Letras*. Lisboa, n. 71, 1983, pp. 05-15.

HUNT, W. H. *The hireling shepherd* (1851). Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hireling_Shepherd>. Acesso em: 20 jun. 2007.

MANGUEL, A. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 19-33.

MUCCI, L. I. *A caça de William Holman*. s/d. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/William_Holman_Hunt>. Acesso em: 20 jun. 2007.

PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cutrix: Edusp, 1982, pp. 01-26.