



LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DO DIÁLOGO

Prof. Dr. Alberto Roiphe¹

<http://lattes.cnpq.br/1857856300373125>

RESUMO – O artigo propõe uma revisão bibliográfica sobre o diálogo entre a literatura e as artes plásticas, tendo como foco aproximações e distanciamentos da poesia e da pintura desde a Antiguidade Clássica até a modernidade.

PALAVRAS-CHAVE – literatura; artes plásticas; poesia; pintura.

Pág. | 8

ABSTRACT – This article suggests a bibliographical revision on dialogue between literature and the plastic arts, having as a focus similarities and differences between poetry and painting since the Classical Ancientness until the modernity.

KEYWORDS – literature; plastic arts; poetry; painting.

Diálogos entre a literatura e as artes plásticas existem desde a antiguidade greco-latina. Nesses diálogos, ora os pensadores exaltaram uma das duas artes, ora determinaram critérios para se estabelecer um paralelo entre elas. Levando-se em conta tais relações ao longo da História, o objetivo deste artigo é, ainda que de forma sucinta, refazer cronologicamente o percurso, a fim de que se possa reconhecê-lo e considerá-lo em futuros estudos analítico-interpretativos.

Durante séculos, a relação entre a literatura e as artes plásticas se deu especificamente entre a poesia e a pintura. No século V a.C., o poeta lírico grego, Simônides de Cós (*Simonides de Céos* – ap.556 - ap.468 a.C), compôs um dístico celebrizado por Plutarco (*Ploutarkos* – ap.46 a.C. - ap.120 d.C.), em *De gloria atheniensium* (PLUTARCO

¹ Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Doutor em Linguagem e Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP).



apud MUHANA, 2002, p. 12), ao elogiar a capacidade de os poetas e de os pintores “representarem” com vivacidade afetos e personagens: “Pintura é poesia muda. Poesia é pintura que fala.”

Essa homologia foi, de certa forma, o ponto de partida para a reflexão de outros pensadores, que a retomaram ao longo da história para estabelecer a relação entre a poesia e a pintura.

No século I a.C., em resposta a críticas relacionadas aos seus versos satíricos, Horácio (*Quintus Horatius Flaccus* – 65-8 a.C.), elaborou a *Epístola aos Pisões*, ou *Arte poética*, obra que diz respeito à forma, e na qual o poeta, inspirado na *Poética*, de Aristóteles (384-322 a.C.), deixou claro seu posicionamento com relação à pintura e à poesia:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre. (HORÁCIO, 2005, p.65)

É possível observar nessa citação do poeta latino que a relação estabelecida entre as artes, como ocorre com Simônides de Cós, vai dar origem a outras reflexões ao longo de séculos em torno da analogia *Ut pictura poesis* (HORÁCIO, s.d., p. 108), “Poesia é como pintura”.

Entre 1490 e 1517, mais de mil anos depois, Leonardo da Vinci (1452-1519) escreveu o *Tratado da pintura*, denominado *O paragone*, considerando a supremacia da pintura sobre as outras artes. Para estabelecer a relação entre a pintura e a poesia, inicia seu argumento reformulando o segundo verso do dístico de Simônides de Cós e se referindo à idéia de “representação”, presente na *Poética*, de Aristóteles:

A pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega; e tanto uma quanto a outra tentam imitar a natureza segundo seus limites, e tanto uma quanto a outra permitem demonstrar diversas atitudes morais, como fez Apeles na sua *Calúnia*. (DA VINCI *apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 19-20)

Para Simônides de Cós, a “poesia é pintura que fala”. Para Leonardo da Vinci, “poesia [é] uma pintura cega”. O fato de se dar à poesia a possibilidade de ser “pintura que



fala” é considerar a igualdade entre as linguagens, uma vez que, para o poeta lírico grego, “pintura é poesia muda”. O fato de se retirar da poesia a possibilidade de enxergar é supervalorizar a pintura, uma vez que, para o pintor renascentista, da mesma forma que para o poeta lírico grego, “A pintura é uma poesia muda”.

Dessa maneira, o artista revela a pintura como arte superior porque, para ele, essa linguagem é mais apropriada para “representar” o todo, enquanto a poesia só o faz passo a passo. Daí, justificar com a experiência pictórica de Apeles, artista que viveu no século IV a.C., sendo considerado o maior pintor da Antiguidade Clássica (HARVEY, 1998, p. 44). É de se notar que os argumentos de Leonardo estão, diretamente, relacionados à imagem como persuasão.

A mesma diferença que existe entre a representação dos objetos corpóreos pela pintura e pelo poeta, existe entre os corpos desmembrados e os corpos inteiros, porque o poeta ao descrever a beleza ou a feiúra de um corpo qualquer, o faz membro a membro, em momentos sucessivos, e o pintor o torna visível de uma só vez. O poeta não pode colocar em palavras a verdadeira forma das partes que compõe o todo, como o pintor, que a apresenta com aquela verdade que só é possível na natureza. (DA VINCI *apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 21)

Na mesma época em que Leonardo da Vinci escrevia “O paragone”, e a cultura erudita atendia à minoria; a cultura popular europeia se transformava em função do crescimento populacional e de suas novas formas de produção. Um das formas mais óbvias de “comercialização da cultura popular”, nos termos de Peter Burke, é o livro (BURKE, 1989, p. 272). Neste contexto, porém, livro não é sinônimo de literatura. Até ocorrerem, durante a Idade Moderna, na Europa, crescentes transformações educacionais, a maior parte da população ainda era analfabeta. E, nessa sociedade não-alfabetizada, segundo o historiador Nicolau Sevcenko, praticamente apenas o clero tinha acesso à leitura das palavras. Era com relação às imagens, portanto, “vistas pelos fiéis por dentro e por fora da igreja que eram repetidas as lições do cristianismo” (SEVCENKO, 1988, p. 27).

A arte, pois, não tinha um fim em si mesma e não guardava nenhuma relação necessária com a realidade concreta e cotidiana do mundo; ao contrário, era preciso transcender as imagens para além delas encontrar a doutrina e a verdadeira salvação. As imagens eram apenas uma inspiração



e um convite para que a meditação se dirigisse ao mundo espiritual e celestial, o único que contava, guardada pela palavra do clero e assegurada pelo braço da nobreza. (*ibidem*)

Em 1633, na cidade de Évora, o padre português Manuel Pires de Almeida (1597-1655), que ocupava o priorado da Igreja da Caridade, escreve o tratado *Poesia, e Pintura ou Pintura, e poesia*, no qual, segundo o aprimorado estudo de Adma Muhana, é destacada sua preferência pela homologia no dístico: “Pintura é poesia muda, poesia é pintura que fala”, de Simônides de Cós, à analogia: “Poesia é como pintura”, de Horácio, a ponto de afirmar em expressão própria que “quando se escreve, se pinta, e quando se pinta, se escreve”. Se, para alguns teóricos é pela forma que uma e outra se diferem; para Almeida, a ação das duas é igual, o que ele comprova pela homologia de Simônides de Cós.

Na análise de Adma Muhana:

(...) no que as preceptivas, pictóricas e poéticas enfocam proporção, o autor conhece transitividade; e no que parte de comparação, reconhece indistinção: poesia não é como pintura: é pintura, e vice-versa. (MUHANA, 2002, p. 69)

No início da *Poética*, Aristóteles estabelece um paralelo entre a pintura e a poesia, dentre outras artes, paralelo este que é essencial para a teoria de Manuel Pires de Almeida:

A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em suas maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma. (ARISTÓTELES, 2005, p. 19)

Nesse trecho, é evidente a diferença marcada entre a epopéia, o poema trágico, a comédia, o ditirambo, a arte do flauteiro e a arte do citaredo pelo meio material do qual se utilizam para a “representação”. É a partir, justamente, dessa idéia que Manuel Pires de Almeida formulará, em seu tratado, o pensamento: “assim como a pena imita o pincel, assim o pincel imita a pena”.

Adma Muhana esclarece:



Assim, se a matéria diferencia a pintura da poesia desde a abertura da *Poética*, estabelecer a identidade a pintura da poesia dessa matéria, pela efetuação da arte, é o primeiro cuidado de Almeida: desde que a ação de umas e de outros é idêntica (...) que o verbo que designa tais ações é o mesmo (“o mesmo he escrever, que pintar, ou esculpir”); que o substantivo que as define, sinônimos (“Mudase reciprocamente a propriedade das palauras, Poesia, e Pintura”); inexistente, logo, diferença material entre ambas as artes. (MUHANA, 2002, p. 17)

A essa altura, mais do que respeitar a cronologia, o paralelo entre a linguagem verbal e a visual, estudado desde a Antiguidade Clássica, evidencia o conceito aristotélico de “representação”, ao longo de séculos, considerado por muitos pensadores como elemento para aproximação entre uma e outra linguagem.

Em 1683, André Félibien, publica *O sonho de Filômato*. Trata-se de um desafio entre a poesia e a pintura, que se transformam em duas personagens. Enquanto a primeira, de cabelos loiros e cacheados, expressa-se em versos; a segunda, de cabelos pretos e presos, expressa-se em prosa. No plano artístico, cada qual, exhibe suas qualidades. No plano político, o Amor, um terceiro personagem, com muita astúcia e muita diplomacia, induz as duas irmãs a “representarem” o rei da França gloriosamente:

AMOR

Já conheço o motivo da discussão e espanta-me que duas irmãs tão espirituais e agradáveis como vocês se entreguem a tal discórdia quando todos admiram suas qualidades. (...) Gostaria de gozar de suficiente crédito junto a vocês para as reconciliar. (...) Mas para mostrarem suas características específicas, trabalhem temas diferentes. Este poderoso príncipe os fornece em grande quantidade e assim poderão representar as tantas e tão nobres qualidades que o tornam admirável na terra inteira. Não terão que buscar em séculos passados exemplos antigos heróis para compará-los a seus feitos miraculosos: basta contar bem o que ele fez, que não tem paralelo com qualquer outra história.

POESIA

Quanto a mim, cantarei na terra e no mar
Os feitos sublimes do monarca francês,
E direi a todos:
Luís, o grande Luís, é o maior dos reis.
As inúmeras e ilustres virtudes que tem em sua pessoa
Eternizam seu nome em mil lugares;
Ainda que não tivesse cetro nem coroa



Mereceria entre os deuses um lugar.

PINTURA

E eu representarei suas virtudes e ações de tantas maneiras nobres, com contornos tão amplos e cores tão vivas, que obrigarei o Tempo a respeitar minhas obras.

AMOR

Se uma conta as virtudes deste príncipe incomparável, fazendo uma imagem das belezas de sua alma, cabe à outra exprimir suas ações heróicas e as coisas memoráveis que lhe garantem a admiração da terra inteira. Sonhem apenas em representar fielmente o que vêem, para que os séculos futuros possam vê-lo no estado em que hoje se mostra a todo o universo. (FÉLIBIEN apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 40-59)

Esse desafio entre a pintura e a poesia, no fundo um debate teórico, retoma outras marcas da *Poética*, de Aristóteles. Observa-se que, para o Amor, a pintura e a poesia têm seus méritos de acordo com suas especificidades. No entanto, os aspectos temáticos, sendo reconhecidos como específicos de uma e de outra por Leonardo da Vinci, em *O paragono*, também retomam, de certa maneira, as idéias sobre a “representação” sugeridas na obra de Aristóteles quando diz que “as imitações diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19)

Será que, de fato, o tema e a composição distanciam o verbal e o visual?

Quando o Amor induz a pintura e a poesia “sonhem apenas em representar fielmente o que veem, para que os séculos futuros possam vê-lo no estado em que hoje se mostra a todo o universo”, o texto de Felibién faz lembrar o que Baudelaire discutirá, séculos mais tarde, ao questionar o que há de eterno na arte. Em primeiro lugar, porque a própria ideia de “representação da realidade” é um sonho, que séculos mais tarde se destruirá. Em segundo lugar, porque o universal na arte será justamente a recepção da obra. Será a recepção que gerará a interpretação, o fato de a obra poder ser contemplada.

Em 1719, o abade francês Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), em suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, buscando essencialmente a perspectiva do espectador e



preocupando-se com o efeito estético que obra provoca, trará o foco do desafio para a recepção.

Em sua crítica, ao estabelecer a comparação entre a pintura de história e a poesia dramática, Du Bos defende a ideia de que pintura e poesia têm o mesmo valor como arte, não se tratando, portanto, de superioridade de uma delas, como se pensou no Renascimento. No entanto, mais uma vez, como fez Leonardo da Vinci, diz que “existem temas especialmente apropriados para a poesia e outros especialmente para a pintura” (DU BOS *apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 61). Isso dentro da perspectiva aristotélica de “representação” nas diferentes linguagens. A começar pela poesia, assim pensa ele:

Um poeta pode exprimir várias de nossas idéias e sentimento tal como um pintor não conseguiria mostrar, pois nem as idéias nem os sentimentos se fazem acompanhar por um movimento específico, especialmente evidente em nossa atitude ou particularmente caracterizado em nosso rosto. (*ibidem*, p. 61)

O texto poético seria, na concepção de Du Bos, a possibilidade de expressar com clareza o pensamento de acordo com a situação em que se encontra o personagem, por meio das “palavras sublimes” a que um autor o induz a dizer. Ao estabelecer a relação entre pintura e poesia procura observar o quanto essas linguagens conseguem conservar-se no tempo:

Como o quadro representa uma ação nos permite ver apenas um instante da sua duração, o pintor só pode elevar à condição de sublime coisas que precederam a situação atual e que às vezes sugerem um sentimento comum. A poesia, ao contrário, descreve todos os incidentes notáveis da ação que trata e aquilo que ocorreu e lança freqüentemente algo de maravilhoso sobre uma coisa muito comum, que foi dita ou acontecerá em seguida. Assim, a poesia pode empregar esse maravilhoso que nasce das circunstâncias e que se poderia eventualmente chamar de uma sublime de relação. (*ibidem*, p. 63)

Em relação aos personagens, Du Bos reflete na poesia e na pintura:

É ainda incomparavelmente mais fácil para o poeta do que para o pintor fazer com que nos afeiçoemos aos personagens, despertando nosso interesse por seu destino. As qualidades externas – como a beleza, a



juventude, a majestade e a ternura – que o pintor pode dar a seus personagens, não motivam nosso interesse por seu destino tanto quanto as virtudes e as qualidades de alma que o poeta pode dar aos seus. (*ibidem*, p. 64)

O papel da pintura seria, portanto, fazer com que o espectador reconhecesse os personagens:

Certamente o poeta chega mais próximo à imitação do objeto que o pintor. Um poeta pode empregar vários artifícios para descrever a paixão e o sentimento de um personagem.

(...)

O mesmo não ocorre com o pintor, que pinta seus personagens uma única vez e não pode empregar senão um traço para exprimir uma paixão em cada parte do rosto na qual essa paixão deve ser ressaltada. Se não elabora bem o traço que deve exprimir a paixão; se, por exemplo, quando pinta um movimento da boca, o contorno não é precisamente a linha que deveria ser traçada, a idéia do pintor é destruída e o personagem, em vez de exprimir uma paixão, não faz mais que uma careta. (*ibidem*, p. 66)

E se contradiz quanto à “representação” na poesia:

Veremos também que há belezas na natureza que o pintor copia mais facilmente e das quais faz imitações muitos mais tocantes que o poeta. (*ibidem*, p. 67)

Na verdade, Du Bos reconhece como, em um quadro, os sentimentos de compaixão ou aflição das personagens se manifestam com expressões diferentes:

Ora, o poeta não poderia evidenciar essa diversidade sutil em seus versos. Se o consegue fazer em cena, é com a ajuda da declamação, da atuação muda de atores. (*ibidem*)

No entanto, percebe que na pintura isso ocorre também:



A emoção desses figurantes os transforma, por assim dizer, em atores num quadro, enquanto que em um poema eles não passariam de simples espectadores. (*ibidem*, p. 70)

Du Bos se surpreende pelo fato de os pintores não incorporem “uma breve legenda a seus quadros de história”, dada a dificuldade que muitos espectadores têm diante de um tema retratado, achando-o “bonito” e “agradável” e o comparando a “uma língua incompreensível”. Diante de um quadro como esse, o interesse do público não se manteria por muito tempo: “logo se entediariam de olhá-lo, pois a duração dos prazeres de que o intelecto não participa é muito curta.” (*Idem*, p. 65-66)

Em suas reflexões, o autor lembra os pintores góticos que fizeram com que percebessem a utilidade das legendas para a compreensão do tema de um quadro. Faziam de forma a saírem rolos da boca de seus personagens para o espectador saber o que queriam dizer, na ausência dos rolos, algumas palavras incluídas em um dos cantos do quadro, a fim de esclarecer algo sobre o tema.

Já os pintores cujas obras são gravadas, começam a perceber a utilidade das legendas e colocam-nas na parte inferior das gravuras feitas a partir de seus quadros. (*Idem*, p. 65-66)

Em 1766, Gotthold Efraim Lessing, ao escrever *Laocoonte ou Sobre os limites da pintura e da poesia*, determina, definitivamente, as fronteiras entre uma e outra. Para Lessing, a pintura pertence ao espaço, sendo estática; e a poesia pertence ao tempo, sendo dinâmica.

O poeta não quer se apenas compreendido, as suas representações não devem, ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as idéias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetivos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras (...) Suponhamos agora que o poeta nos conduza, dentro da mais bela ordem, de uma parte do objeto para outra; suponhamos que ele também saiba tornar igualmente clara a ligação dessas partes: quanto tempo ele precisa para isso? O que o olho vê de uma vez ele enumera para nós de modo evidentemente lento, traço a traço, e freqüentemente ocorre de nós, à altura do último traço, já termos nos esquecido do primeiro, no entanto, nós devemos construir um todo a partir desses



traços. Ao olho as partes observadas permanecem constantemente presentes; ele pode sempre novamente trilhá-las; para a audição, pelo contrário, as partes ouvidas se perdem se elas não são retidas na memória. E se elas ficam de fato detidas aí: que fadiga, que esforço custa para renovar as suas impressões na ordem correta e de modo vivaz, pensá-las de uma vez, mesmo numa velocidade moderada, para atingir um eventual conceito do todo! (LESSING *apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 91-92)

Em sua obra, *Poesia e verdade*, Goethe avalia a importância do texto de Lessing no que se refere à produção poética:

É preciso ser jovem para ter presente o efeito que o Laoconte de Lessing causou em nós, pois, da região de uma pobre percepção, essa obra nos lançou nos livres campos do pensamento. O *ut pictura poesis*, por tanto tempo mal compreendido, foi posto de lado de uma vez por todas, a diferença entre as artes plásticas e oratórias se tornou clara, e os seus cumes apareceram separados, por mais próximos que suas bases pudessem se encontrar. (GOETHE *apud* Schiller, 1991, p.13)

Entre 1794 e 1800, Friedrich Schiller publica um conjunto de três ensaios intitulado *Poesia Ingênua e Sentimental*. O fato de Schiller, nesse trabalho, considerar a poesia como “um campo privilegiado da criação”, como evidencia Márcio Suzuki em estudo que antecede a obra, é essencial para se compreender sua proposta de comparação entre a literatura e as outras artes, seja por aproximações, seja por distanciamentos.

Na análise do estudioso do diálogo entre a pintura e a poesia, Valdevino Soares de Oliveira, a posição de Schiller se sintetizaria da seguinte forma:

Para Schiller, a poesia ora se inclina a uma forma de criação artística, ora a uma forma de criação rítmica ou sonora. Poesia ingênua e sentimental são, em Schiller, maneiras de aproximar a poesia da pintura ou da música e de balizar temporalmente uma e outra, Antiguidade e modernidade. Desse modo, a poesia se forma igualmente dos ingredientes ingênuos e dos sentimentais, embora em cada caso particular uma das tendências sempre prevaleça sobre as outras. (OLIVEIRA, 1999, p.16.)

Da Antiguidade à modernidade, as linguagens verbal e visual permitem leituras sob diferentes perspectivas. No século XVIII, sobretudo, o próprio Romantismo, como



escreveu Terry Eagleton, fez com que as definições de literatura, no sentido moderno da palavra, começassem a se desenvolver “um fenômeno historicamente recente: foi inventado mais ou menos em fins do século XVIII”. (EAGLETON, 2003, p.24)

Nesse contexto, o poeta Charles Baudelaire (1821-1867), precursor da modernidade, defende a ruptura com as formas tradicionais de se pensar a relação entre as artes. Defende a idéia de que cada uma delas tem sua especificidade. Não há comparação, há correspondência entre elas, como declara no poema “Correspondências”, de *As flores do mal*, quando diz que: “os perfumes, as cores e os sons se correspondem.” (BAUDELAIRE *apud* TELLES, 1999, p.45)

Baudelaire não encontra uma base comum para a comparação, o que importa para ele são os efeitos estéticos causados no leitor da obra. É como se negasse uma sinédoque, diz que o som não transmite a cor. Cada manifestação artística irradia o que lhe pertence. Por isso, critica enfaticamente a comparação entre Eugène Delacroix e Victor Hugo no “Salão de 1846”:

Na lamentável época de revoluções de que eu falava a pouco, e da qual registrei as inúmeras manifestações de desprezo, Eugène Delacroix era frequentemente comparado a Victor Hugo. Havia o poeta romântico; necessitava-se o pintor. Essa necessidade de encontrar a qualquer preço pontos de comparação e analogias entre as diferentes artes, leva, muitas vezes, a estranhos equívocos, o que prova como as pessoas entendem pouco do assunto. (BAUDELAIRE *apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 104)

Charles Baudelaire, ao caracterizar o trabalho do pintor e do escritor, diz que as comparações são “ninharias retóricas”.

Em dois artigos, “Sobre Ary Scheffer e os macacos do sentimento” e “A arte filosófica”, o poeta francês ainda critica a comparação entre a palavra e a imagem. No primeiro, para comentar o processo de criação do pintor acadêmico Ary Scheffer que decidiu ser poeta: “A pintura só é interessante pela cor e pela forma; sua semelhança com a poesia só se dá na medida em que esta última desperta no leitor ideias pictóricas.” (*ibidem*, p. 107). No segundo, ao refletir sobre “A arte filosófica”, no artigo inacabado, afirma: “Qualquer boa escultura, qualquer boa pintura, qualquer boa música sugere os sentimentos



e devaneios que pretende sugerir. Mas o raciocínio, a dedução, pertencem ao livro.” (*ibidem*, p. 108)

Em ambos os artigos, Baudelaire não admite comparação entre as particularidades de cada uma das manifestações artísticas, no entanto, ele mesmo parece, além de comparar, indicar o privilégio da literatura sobre as artes plásticas, quando diz que, por concessão, a semelhança entre a pintura e a poesia “só” se dá na medida em que ela [a poesia] “desperta no leitor ideias pictóricas” ou quando radicaliza dizendo que “o raciocínio, a dedução, pertencem ao livro”, como se a pintura, por exemplo, não gerasse reflexão.

Para encerrar, é preciso admitir que, este diálogo entre a poesia e a pintura, aqui traçado de forma sucinta, em um estudo mais pormenorizado, necessitaria da discussão de outros teóricos ao longo de toda a história da literatura e da arte. E, sobretudo, para além de Baudelaire. Ainda assim, um importante ponto de vista que não se pode deixar de considerar a partir do que aqui se registrou é a necessidade da análise, isto é, a necessidade da busca da leitura de textos verbais e de textos visuais sob a perspectiva comparativa. No confronto, será possível problematizar tal comparação entre os textos, observando-se que, por exemplo, se os elementos temáticos, inicialmente o principal dado de confronto para se aproximar ambas as formas de expressão, seriam suficientes nesse processo, ou se ainda se considerariam os elementos composicionais e estilísticos, também presentes, e igualmente importantes, na constituição de todo gênero discursivo.

Referências Bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Poética*. In ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveria Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. “Correspondências” apud TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. 15ªed. Petrópolis: Vozes, 1999.



LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: o paralelo das artes*. Apresentação de Jacqueline Lichtenstein e Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Europa, 1500-1800. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 5ª ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GOETHE. *Poesia e verdade* apud SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.13.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. 12ª ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HORÁCIO. *Arte poética*. In ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveria Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005.

HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito. 2ª ed., s.d.

MUHANA, Adma. *Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2002.

OLIVEIRA, Valdevino Soares. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. 8ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP / São Paulo: Atual, 1988.

