

Maria Isabel do Amaral Antunes Vaz Ponce de Leão

**RELATÓRIO METODOLÓGICO E CIENTÍFICO
SOBRE A UNIDADE CURRICULAR
LITERATURA E OUTRAS ARTES**

Universidade Fernando Pessoa

Poesia é como pintura [*ut pictura poesis*]; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela querera 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 (1984). *Arte poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Clássicos Inquérito, pp. 109-110)

1. Introdução

A disciplina Literatura e Outras Artes faz parte dos *curricula* dos cursos da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa. Trata-se de uma disciplina de opção frequentada, sobretudo, por estudantes do 1.º ciclo do curso de Ciências da Comunicação, ainda que, por vezes, tenha também inscritos estudantes de outras áreas (antropologia, psicologia, estudos culturais...).

Esta cadeira foi, durante 8 anos, obrigatória para o 2.º ano deste curso e opcional para outros da Universidade Fernando Pessoa. Tinha, na altura uma carga horária de 4 horas semanais. Há 3 anos, a reestruturação da licenciatura em Ciências da Comunicação tornou-a, como referi, opcional, tendo a sua carga horária sido reduzida, primeiro para 3h e, no anterior ano lectivo, para 2h semanais.

Naturalmente que esta mudança de tipificação e a drástica redução da carga horária levaram a alterações substanciais dos conteúdos programáticos, tendo, por exemplo, sido abandonado o estudo das relações entre a literatura, a música e o cinema¹. Também o facto de ter passado para o 1.º ano, 1.º semestre, obrigou à alteração de estratégias, pois não há comparação possível entre o perfil do estudante recém-chegado ao ensino superior – de uma maneira geral imaturo e expectante para andar com uma câmara às costas ou fazer notícias para jornais – e daquele que já se apercebeu da necessidade de

¹ Tento recuperar as relações literatura / cinema, embora numa perspectiva diferente, na disciplina Gramática e Laboratório da Comunicação VI, do 3.º ano do 1.º ciclo de estudos de Ciências da Comunicação, por o seu tratamento me parecer indispensável no âmbito deste curso. A referida disciplina perspectiva, fundamentalmente, o problema da adaptação, do comentário do texto fílmico e da elaboração do guião.

uma formação de base para dominar as ferramentas que lhe permitem entrar na vida activa.

Embora compreenda a reestruturação curricular motivada, fundamentalmente, pela adequação da licenciatura à Declaração de Bolonha, não posso deixar de admitir que Literatura e Outras Artes faz com que os estudantes adquiram competências importantes e colmatem certas lacunas culturais, nomeadamente, um mais aprofundado conhecimento das perspectivas sincrónica e diacrónica das letras e das artes, bem como da óbvia interacção arte / sociedade.

Estas lacunas são apanágio de toda uma geração vitimada pela desarticulação intra e interdisciplinar dos programas dos graus de ensino precedentes, bem como pelo deslocamento de interesses para outras vertentes não menos oportunas, mas que podiam e deviam ser equacionadas com aquilo que em tempos se chamou cultura geral, e que tinha o mérito de sensibilizar para a atenção devida à história da humanidade.

Daqui resulta a pertinência da disciplina, muito particularmente para os estudantes vocacionados para a comunicação cultural e intercultural, mas também para os das ciências sociais, nomeadamente antropologia, como forma de conhecimento do meio e das manifestações do homem ao longo da sua trajectória; tal poder-se-ia instituir como via de optimização para o conhecimento do momento actual, daí decorrendo uma mais adequada sociabilização e uma formação integral mais sólida.

O objecto da disciplina é a importância do diálogo entre a literatura e as diferentes artes, tentando sempre a sua actualização face aos desafios que se colocam no mundo actual. Pretendo, pois, que os estudantes adquiram competências para cruzar leituras de diversas obras de arte e saibam gerir o produto dessas leituras. Naturalmente que tenho que me aproximar lentamente do objecto fulcral da disciplina, levando-os a adquirir competências que viabilizem o (re)conhecimento do objecto artístico.

O materialismo da sociedade contemporânea oblitera, assazmente, o prazer estético para tornar a arte num produto rentável face ao consumismo imanente. Assim sendo, há também que fazer reflectir na obra de arte enquanto moeda de troca, e investimento lucrativo, para o que não será despidendo um estudo do público consumidor das diferentes artes.

Naturalmente, que ao pôr em evidência o mercado de arte, não negligencio a arte enquanto fruição estética, gozo e prazer que pode propiciar à opinião pública. Atrevo-me mesmo a admitir que uma das estratégias de marketing para tornar uma obra rentável no mercado² obedeça a uma divulgação massiva que tem como objectivo a formatação da opinião pública.

Como atrás disse, Literatura e Outras Artes sendo uma disciplina de opção para vários cursos, induz alguns constrangimentos na elaboração do programa que não pode pensar só nos estudantes de Ciências da Comunicação, mas que se deve preocupar com a comunicação pela arte. Por tal, tento dar-lhe uma forma englobante, ainda que, naturalmente, incida em determinadas especificidades de forma a conferir competências instrumentais úteis a todos. Levo, contudo, sempre em conta que a esmagadora maioria dos estudantes é do 1.º ano, do 1.º ciclo, do curso de Ciências da Comunicação,

O programa agora apresentado está elaborado tendo em consideração a actual posição de Literatura e Outras Artes no plano curricular dos cursos, e concebido numa perspectiva pluridisciplinar, de forma a envolver áreas científicas distintas mas adjacentes no âmbito do estudo da interacção das artes. Privilegia, como referi, os alunos do curso de Ciências da Comunicação, mas não está estruturado apenas em função deles.

Estando circunscrito a uma duração de 30 horas, o projecto programático configura-se mais *intenso* do que *extenso*, ganhando em congruência e densidade se conseguir conciliar uma perspectiva diacrónica com os momentos seleccionados na textura dessa diacronia, ou seja, se partir de uma observação panorâmica para se concentrar em determinados pormenores.

² Ao referir-me à rentabilidade da obra de arte, não me circunscrevo à sua comercialização, outrossim à forma como se consegue ou não divulgá-la e atrair o público. Se a transacção é importante, não menos importância é a atenção dada à arte enquanto veículo cultural.

É isso que aqui tento fazer tendo em conta que a compreensão de certos fenómenos, sobretudo estéticos, ganha se houver um conhecimento de arquétipos que optimizem a interpretação e a compreensão. Não dispenso, portanto, que os estudantes adquiram competências para a leitura da obra de arte de acordo com o contexto em que está inserida; assim como não dispenso o conhecimento dos diálogos possíveis entre as diferentes artes e a sua transposição para o momento actual de forma a optimizarem todo e qualquer tipo de comunicação.

O papel de Literatura e Outras Artes, enquanto disciplina de opção dos cursos da Faculdades de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa é, justamente, conferir competências para que os estudantes detectem o objecto, o leiam e entendam a arte, seja qual for a forma como ela se presentifica, estabelecendo diálogos com as várias formas de arte, cientes da sua complementaridade, e rentabilizem este conhecimento na vida activa de acordo com as idiosincrasias dos seus cursos³. Não posso negar a sua utilidade na formação global do aluno e na sua participação na construção do novo mundo.

Afasto-me, contudo, das novas tecnologias⁴ e selecciono determinados momentos do início século XX, onde o diálogo que tenho vindo a referir se manifesta de forma explícita. Sigo sempre uma perspectiva de cumplicidade e de complementaridade e nunca comparatista, pois teria que entrar num âmbito teórico extremamente vasto e inadequado à dimensão pragmática e utilitária que os estudantes dos cursos-alvo pretendem quando se inscrevem nesta disciplina.

³ A título meramente exemplificativo, no caso dos alunos de Ciências da Comunicação, questiono as marcas de literariedade em certos discursos jornalísticos e publicitários e mesmo o diálogo das artes enquanto estratégia relevante optimizadora da comunicação empresarial; no de Psicologia, refiro o diálogo das artes no diagnóstico e na profilaxia de problemas de natureza psíquica; no de antropologia esse diálogo será virado para o estudo do homem.

⁴ Faço-o não só porque as novas tecnologias não entram no meu âmbito de estudos, delas me servindo como mera ferramenta, como também porque a Universidade Fernando Pessoa tem, nesta área, excelentes recursos humanos.

Naturalmente que, se Literatura e Outras Artes fizesse parte do *curriculum* de um curso de literatura, o programa teria um tratamento completamente diferente no que diz respeito a objectivos, estratégias, métodos e conteúdos.

2. Programa

I

1. Contributos para uma conceptualização de arte. As perspectivas de Clive Bell e Nelson Goodman.
2. A leitura da obra de arte.
3. O produto e o mercado: os públicos consumidores das diferentes artes.
4. O cruzamento das várias artes (literatura e artes plásticas) – cumplicidades e complementaridades

II

1. O papel das revistas literárias na conceptualização do fenómeno artístico e no diálogo entre as diferentes artes
2. Os Diálogos possíveis
 2. 1. Portugal Futurista
 2. 1. 1. Uma nova atitude estética
 2. 1. 2. O diálogo entre as pinturas de Guilherme de Santa-Rita e o *Ultimatum Futurista* de Álvaro de Campos
 2. 1. 3. Breve referência a textos de Almada Negreiros, Marinetti e Valentine de Saint-Point.
 2. 2. presença
 2. 2. 1. “Literatura Viva” de José Régio – uma proposta programática
 2. 2. 1. 1. A presença implícita das teorias de Cliv Bell e Nelson Goodman em textos seleccionados.

2. 2. 2. “Folha de Arte e Crítica” – a dupla actividade

2. 2. 3. “O instinto e o dom”⁵ (Vlamink, n.º 1, p.3)

2. 2. 3. 1. A interacção das artes: pressupostos teóricos em “Literatura livresca e Literatura Viva” de José Régio, “O que deve ser a arte” de Diogo Macedo, “Divagação à roda do primeiro salão de independentes” de José Régio

2. 2. 4. O diálogo das artes em textos de Bernardo Marques, Raul Leal, Mário Eloy, Júlio / Saul Dias, Arlindo Vicente, Olavo, Carlos Queiroz, Almada Negreiros, Emerick Marcier, António Navarro, Sarah Affonso, José Régio...

2. 3. Novo Cancioneiro

2. 3. 1. A primeira manifestação colectiva da geração neo-realista

2. 3. 2. A arte e os códigos ideológicos

2. 3. 3. Ausência de inovação estética

2. 3. 4. Os diálogos de temas e motivos entre a poesia e nas artes plásticas através de autores como Mário Dionísio, João José Cochofel, Manuel da Fonseca, Alves Redol, Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Júlio Pomar, Manuel Filipe, Arco, Manuel Ribeiro...

3. Conclusões – da proficuidade dos diálogos inter-artes na optimização da mensagem.

⁵ (Vlamink, n.º 1, p.3)

2.1. Distribuição dos tempos lectivos / avaliação

Centrado como é o ensino no estudante e o papel que este tem na investigação e descoberta, a distribuição dos tempos lectivos poderá sofrer alterações tendo em conta estratégias de remediação e enriquecimento.

Dispondo a disciplina de 30 horas lectivas, consagro 8h a uma mais parte teórica (ponto I), destinada a alicerçar os futuros procedimentos dos estudantes, e 18h à parte teórico-prática (II ponto). Este II ponto, tendo já uma dimensão mais pragmática, não declina possíveis novos pressupostos teóricos, bem como um alargamento do *corpus* teórico-prático, de acordo com as características e necessidades da turma.

Dedico 4 horas à avaliação, que pretendo participada e construtiva, que incide nas intervenções orais dos alunos e num trabalho apresentado, resumida e oralmente, na aula, de forma a viabilizar o debate. O referido trabalho, que deve sempre incidir em diálogos entre a literatura e as artes plásticas da autoria de artistas portugueses não contemplados no programa, será executado sob a orientação do professor em aulas tutoriais – pelo menos 2 por aluno. A versão escrita, eventualmente reformulada depois da apresentação – não mais que 8 páginas –, será entregue no final do semestre. Na sua avaliação levarei em conta não só os aspectos conteudísticos, mas o percurso de uma prática investigativa que implique o domínio de algumas técnicas de pesquisa⁶. A criatividade e a curiosidade demonstradas na elaboração dos trabalhos serão bem-vindas já que são sinal inequívoco da *performance* do aluno ao longo do curso.

O exame é usado como recurso para estudantes mais faltosos, trabalhadores-estudantes, ou para algum que não tenha, com o seu trabalho e participação,

⁶ Ao referir “o domínio de algumas técnicas de pesquisa”, tenho em mente que a disciplina é leccionada no 1.º semestre do 1.º ano, altura em que os alunos estão a fazer os primeiros contactos com o ensino superior, não podendo exigir-lhes competências investigativas que só ao longo do curso irão adquirindo.

atingido os objectivos mínimos da disciplina. De uma maneira geral, só a ele se apresentam trabalhadores-estudantes, uma vez que as dificuldades dos outros estudantes vão sendo colmatadas em aulas tutoriais, de acordo com as suas necessidades.

3. Análise e execução do programa

A adesão à disciplina passa, em meu entendimento, por abrir perspectivas a uma conceptualização do fenómeno artístico. Se é consensual que não há uma definição sólida e abrangente, há determinadas teorias que ajudam a situar o estudante perante este fenómeno e, sobretudo, que o orientem nas suas opções relativamente à referida conceptualização. Não nego que a subjectividade tem, neste assunto, um lugar privilegiado, de que eu própria sou grande entusiasta, mas ela é tanto mais consistente e rica quanto maiores forem os conhecimentos sobre o assunto. Quando privilegio a subjectividade, tenho em mente não só a sensibilidade do leitor da obra de arte, como também, a sua “enciclopédia cultural”.

Há, portanto, que fazer uma aproximação a uma conceptualização de arte para que se possa aplicar com alguma segurança, e distinguir os objectos que nela podem ou não entrar. É evidente que não há receitas, nem conceitos acabados – o dinamismo da arte não o permite –, mas há algumas teorias que ajudam a incluir ou excluir o objecto do mundo artístico.

É óbvio que estas teorias não dão resposta cabal ao problema – se é que alguma vez ele a terá, posto que o conceito de arte seja aberto e dinâmico –, mas prestam um contributo a uma eventual conceptualização da natureza da obra de arte que, para além de me ser grata, é a que melhor serve os desígnios de uma disciplina cujas competências a adquirir pelos estudantes deverão ser usadas na vida activa. Também não considero todas as teorias existentes em plano de igualdade, mas serão os alunos a fazer opções de forma a usarem – ou não – as que melhor se adaptam à sua postura perante a arte. E, se, neste momento, essas opções não forem as melhores, será através do conhecimento e do amadurecimento que elas poderão sofrer alterações.

Creio e defendo que a boa pragmática se sustenta em consolidados suportes teóricos.

Refiro-me, em primeiro lugar, às chamadas Teorias Essencialistas⁷ que tentam descobrir e evidenciar as condições necessárias e suficientes imprescindíveis a um objecto para que este seja considerado arte, entendendo por condições necessárias aquelas que são imprescindíveis à obra de arte mas que não são bastantes para a identificarem como tal; suficientes serão aquelas que, por si só, a definem. A arte mais não é que a imitação de modelos tornados inquestionáveis – ainda que por vezes os negue – e deve ser definida na sua essência.

Quanto às Teorias Estético-Psicológicas, elas centram-se no sujeito já que a mesma obra pode sugerir leituras diferentes. Se se encontrar um denominador comum nas experiências vivenciadas pelo sujeito que lê a obra de arte, talvez se chegue a uma definição. Clive Bell, entre outros, apela à emoção estética que só a obra de arte pode causar,^a e conclui que a forma significativa é inerente a todas as obras de arte. Defende mesmo que a estética parte de uma experiência pessoal de uma emoção individual. A esta emoção peculiar ele chama emoção estética, di-la diferente de todas as outras emoções, afirmando que a única causa da sua existência é a obra de arte. Se, por um lado, Bell pouco adianta em relação à definição da obra de arte⁸, por outro, esta concepção de arte vai aparecer na revista *presença* e por isso a refiro.

As Teorias da Indefinibilidade da Arte preocupam-se com a meta-estética, seja, tentam definir claramente o que é arte. Morris Weitz foi quem mais pugnou por esta teoria, concluindo que a arte não se pode definir de forma essencialista, ou seja, em termos de propriedades intrínsecas, pelo impedimento lógico que se prende com as regras usadas na aplicação da expressão obra de arte, cujo perigo está na mera análise dessas regras. Weitz defende que o objectivo não

⁷ Saul Krike é o principal defensor do essencialismo substancial. Não o referencio porque o acesso que tive à sua obra foi através de fontes secundárias escritas e orais, dado o meu débil domínio da língua inglesa.

⁸ Não entra no âmbito deste programa a discussão e crítica destas teorias. Interessa-me a notícia da sua existência e a verificação da forma como se presentificam – sobretudo as de Clive Bell e de Nelson Goodman – nas abordagens que faço no II ponto do programa.

é o de chegar a uma definição de arte, mas o de dilucidar o conceito de arte, descrevendo a forma como se usa correctamente a expressão obra de arte.

As Teorias Institucionais teorizadas, entre outros por George Dicki, defendem que “Uma obra de arte no sentido classificativo é um artefacto, sobre um conjunto de aspectos ao qual foi conferido o estatuto de candidato para apreciação por uma pessoa ou pessoas actuando em nome de uma certa instituição social (o mundo-da-arte)”. (Dickie, 1997, p. 23)⁹. Terá, portanto, que reunir as condições necessárias e suficientes.

A Teoria Simbólica de Goodman distingue-se por se preocupar com a natureza da arte e defender que o seu funcionamento é simbólico. A arte funciona como um símbolo que desempenha uma função simbólica. Na sua obra *Modos de fazer Mundos*, Goodman levanta a questão de outra forma: “Quando há arte?”. Defende a sua tese apontando o carácter e a função simbólica de toda a obra de arte. Ao ser atacado por nomes como o de Clive Bell, Goodman argumenta que a simbolização que refere é intrínseca à obra de arte. Elimina qualquer tipo de representação e recorre ao funcionamento simbólico de objectos vulgares, desenvolvendo o funcionamento da arte por conexão com eles. Assim leva a concluir que as propriedades que contam numa obra de arte são aquelas que a obra de arte possui e exemplifica, relegando para o crítico de arte a sua detecção. Destarte, um objecto é uma obra de arte quando tem uma actividade simbólica estética, ou quando é um símbolo estético. A verdade é que Goodman não se preocupa em definir arte, antes em saber “Quando há arte?” A flexibilidade desta teoria, que tem as suas fragilidades, é grata ao trabalho que desenvolvo, porque além do seu poder explicativo, constitui-se como unificadora da arte e pode-se conciliar com a de Clive Bell.

⁹ É justamente Georges Dickie que tenta uma definição do mundo-da-arte dizendo que se trata de uma instituição específica com agentes autorizadas. A ele se juntaram outras vozes como as de Danto, Marcuse, Croce que nunca conseguiram definições consensuais. Uso esta expressão de forma globalizante, seja, para indicar o artista, o leitor, o crítico, o *marchand...*, mas nunca descurando a perspectiva estética e o contexto criativo. Tudo afinal que se relaciona com a obra de arte.

Reitero que nenhuma destas teorias satisfaz; são incompletas e redutoras; mas a associação do que defende Clive Bell – um dos grandes opositores de Goodman – à teoria simbólica deste, por paradoxal que pareça, pode abrir novas perspectivas. De facto, os diferentes campos da arte vivem mais de uma comunicação de ideias do que de acepções conceptuais, não renegando, embora, contextos sociais, filosóficos, estéticos, emocionais... O ponto de partida do sistema estético é a experiência pessoal de uma emoção peculiar, aquilo que Clive Bell (1993) chama “emoção estética”. Ora esta emoção resulta da significação autónoma da obra de arte o que parece colidir com Goodman (2006), não fora este afirmar que a simbolização se refere a algo intrínseco. Por isso prefere a pergunta “Quando há arte?”, à tentativa da sua definição, ensaiando, assim, um sistema de funções simbólicas e de mecanismos de legitimação correlativos a obras, espaços e relações estabelecidas com o chamado mundo da arte a quem compete a avaliação dos objectos artísticos. Deixa, assim, para o crítico de arte a sua definição.

Proponho então que a caracterização da arte se faça a partir das experiências do sujeito e dos actores do mundo da arte, mas também a partir dos “sintomas do estético”¹⁰ que mais não são que as propriedades dos símbolos a que alude Goodman. Uma coisa será “ser arte” e outra “funcionar como arte”. A conciliação destes dois postulados abre novas perspectivas aos estudantes, viabilizando desejáveis posturas pessoais sobre esta questão, por agora ainda não resolvida.

Não dispenso a consciencialização de que a definição de arte atravessa vários campos como sejam a sociologia, a filosofia, a história, a economia, a estética... e que todos têm sido exímios na fuga a qualquer enunciação chegando a admitir que qualquer coisa é arte. Por isso me é tão grata a reformulação proposta por Nelson Goodman.

Levantada esta problemática, à qual dará (ou não) resposta(s) a investigação que convido os estudantes a fazer, uma outra surge: como ler a obra de

¹⁰ A saber: “densidade sintáctica, densidade semântica, saturação relativa, exemplificação e referência múltipla e complexa” (Goodman, 2006, p. 9).

arte¹¹?. Indicando bibliografia adequada levo os estudantes a encontrar possíveis respostas que tenham também a ver com o seu gosto pessoal. Naturalmente que aquilo a que chamo gosto pessoal prende-se, em parte, com a sensibilidade estética mas também com relações que possam estabelecer com arquétipos para os quais não deixo de chamar a atenção. É aqui que entra a “enciclopédia cultural” de cada um para a qual julgo pertinente o contributo desta disciplina.

Há, obviamente, a percepção que a leitura da obra de arte parte dum caos inicial para uma existência completa, singular e concreta e que aquela, antes de ser materializada, já existia procurando a corporização nem sempre estática. Há artes que dão às suas obras um corpo único e definitivo (quadro, estátua...) e outras que se corporizam de forma múltipla e provisória (literatura, teatro...). Por isso as primeiras são dependentes do autor, já as segundas podem ser reactivadas por quem as lê. Na leitura de qualquer obra de arte o aluno deve ter em conta a sua existência fenomenológica (antecede a materialização), comparada (identificação com objectos concretos não se confundindo com eles, excepção feita ao abstraccionismo) e transcendente (emergência de um mundo de ideias e de sentimentos vagos, misteriosos, enigmáticos). Em suma, a leitura da obra de arte “consiste à nous conduire vers une impression de transcendance par rapport à un monde d’êtres et de choses qu’il [qu’elle] pose par le seul moyen d’un jeu concertant de *qualia* sensibles, soutenu[e] para un corps physique aménagé en vue de produire ces effets”. (Souriau, 1969, p. 96).

Este trabalho é feito em aulas tutoriais e dele nasce o debate aberto e permissivo em sala de aula. A minha postura face à leitura da obra de arte é claramente baudelairiana, mas isso não implica que o aluno tenha que a seguir. São outras sugestões que neste caso me vão interessar. Acalento, como referi, a perspectiva de Baudelaire, mas não esqueço, como também já disse, as condições de produção que têm a ver com questões contextuais e não ignoram

¹¹ Sempre que refiro a expressão “obra de arte” tenho em mente os textos literários e plásticos.

tendências estéticas¹². Esta liberdade que concedo não gera consensos, mas é isso mesmo que pretendo – que os estudantes sejam capazes de verificar que a leitura da obra de arte “por una parte reivindica la subjectividade del juicio de valor, y, sin embargo, expresa una autorreflexión apreciativa; por outra, finge reencontrar los valores directamente en los fenómenos, aunque lo niega en teoría” (Calabrese, 1993, p. 15).

De facto, a obra de arte

Existe independentemente de sentimentos variáveis. Dirige-se ao fruidor não como um convite para estabelecer uma relação primeiro que tudo sentimental, mas para a compreender. Não se dirige a um só aspecto do homem, mas ao homem total, às suas faculdades. [...] é criada para o público e o artista deseja necessariamente que a obra permita um diálogo entre ele e o público; foi criada com a exigência de que todos a compreendam igualmente. E se bem que esta exigência seja somente ideal e praticamente irrealizável, é uma propriedade fundamental da arte e um estímulo essencial da criação artística. (Calabrese, 1986, p. 63)

Ora a existência do objecto artístico está na dependência da sua divulgação. Por isso a arte se institui uma mercadoria que pretende circular procurando o seu mercado. Quem compra arte compra um produto oriundo de um processo de produção, circulação e valorização idêntico a qualquer outro bem transacionável. Isto relega o autor da obra de arte para simples produtor, sendo os galeristas e os *marchands* os distribuidores que a fazem chegar ao consumidor. Este nem sempre a adquire por prazer estético fazendo-o, muitas vezes, por investimento a médio-longo prazo ou por mera especulação. Tudo isto gera um inconformismo dos artistas na convivência com o poder exterior à arte. Compreende-se, mas o artista sabe que, se vive da sua produção, tem que entrar e pactuar com o chamado mundo da arte e estabelecer relações de convivência pacífica com críticos, jornalistas, curadores, programadores culturais, editores, compradores, comerciantes, intermediários, revistas, fundações, galerias e museus... E também sabe que ser bem relacionado é

¹² Afasto-me da problemática da crítica de arte por não ser objecto desta disciplina.

uma das garantias de divulgação da obra. Uma coisa é o acto criativo, resultante de pulsões interiores que se materializam, outra é a divulgação e comercialização dessa materialização. A verdade é que são todos os agentes culturais acima referidos que colocam no mercado a obra de arte procurando atingir os públicos consumidores das diferentes artes. Não será o ideal, mas por agora é o possível.

O artista actualmente é um profissional liberal, portador de uma mercadoria, e precisa – como todos os outros profissionais liberais – do mercado para sobreviver. Por isso nascem os mediadores e orientadores do consumidor enquanto intermediários, bem como todos os outros agentes acima referidos. Assim sendo, o mercado de arte depende da conjuntura económica geral, o que pode gerar algum desconforto, em termos materiais, para os artistas. Contudo, ele é indispensável para o sistema de circulação da arte porque, acima de tudo lhe compete procurar o público certo para cada obra.

De facto, o criador da obra de arte parte da conceptualização, passando pela semiotização e pela enunciação para chegar ao produto artístico, em função de um “eu” e de um “tu”, condicionadores de toda a actividade, e de um conjunto de signos, enquanto o interpretante segue o caminho exactamente inverso: parte do produto que percepçiona, passa por um processo de identificação e compreensão dos signos que lhe são dados observar, para, finalmente, reagir, em função de outros saberes, de outras informações, da sua cultura, em sentido lato ou em sentido restrito.

Cabe ao aluno, através da sua experiência e de determinadas visitas de estudo a exposições e museus, que vão sendo sugeridas, gizar a caracterização do público que consome¹³ as diferentes artes¹⁴. É a sua própria experiência que o faz reflectir neste problema que se reveste de particular acuidade na vida activa de futuros jornalistas. O debate alargado enriquece as diferentes aporções de

¹³ Ao utilizar a expressão “consome as diferentes artes”, refiro-me não só ao comprador ou ao crítico de arte como ao mero fruidor, seja, aquele que por prazer estético frequenta exposições, bibliotecas e museus.

¹⁴ Refiro este assunto de forma empírica porque, no *currículum* do curso de Ciências da Comunicação, há uma disciplina que trata da pesquisa de opinião. Por outro lado, o que aqui me interessa é a experiência que o aluno vai adquirindo

experiências pessoais que podem ser sedimentadas, por indicações bibliográficas específicas¹⁵.

A arte configura-se, assim, como último baluarte, o garante da harmonia comunicacional propiciadora de uma inequívoca, verdadeira e intemporal perenidade. Sendo um significante singular “não se reduz a um sinal convencional; é antes, no seu todo, um ícone, uma representação imitativa e sugestiva que pretende incorporar a realidade significada e transmiti-la através da sensibilidade” (Saraiva, 1993, p. 34). Segundo Régio (1993, p. 5), “A Arte é o ponto de acôrdo (*sic*) de tôdas (*sic*) as artes, que não são senão meios de chegar ao mesmo fim”.

Na arte literária há, como nas outras artes, a preocupação de veicular mensagens, ainda que tal se realize em expressivos silêncios que, economizando ou expandindo signos verbais, exibem linhas, planos, volumes ou cores.

A literatura, no sentido restrito de *belles-lettres*, é a arte da palavra ou, como afirmava Ezra Pound, é a linguagem carregada de significado que requer um estudo “de dois objectos ontológica e funcionalmente distintos, embora interdependentes” (*apud* Silva, 1982: 39). É preciso, por um lado, estudá-la enquanto “sistema semiótico”, atendendo, para tal, aos “mecanismos do funcionamento da semiose literária” e, por outro, encará-la como “texto literário, isto é, como realização concreta e particular daquele sistema” (Silva, 1982: 40). Ao longo do século XX,

ganhou consistente fundamentação teórica [...] a ideia de que a literatura se pode e deve definir como modalidade específica da linguagem verbal, tendo-se desenvolvido a partir de então, em estreito relacionamento com a linguística, estudos sobre os caracteres peculiares e diferenciados da linguagem literária, numa procura persistente e rigorosa de literariedade, ou seja dos elementos e valores que configurarão singularmente aquela linguagem (Silva, 1982: 45).

¹⁵ No âmbito desta disciplina e porque há vários interesses conjugados, os alunos têm oportunidade de aprofundar os assuntos que mais lhes interessarem tendo em vista a vida activa, propondo mesmo, se assim o entenderem, uma alteração do tema do trabalho a apresentar.

Seja como for, a literatura pode interpretar inteligentemente a realidade física e abstracta do meio envolvente ou metafísico e veiculá-la através dos agentes que são os códigos linguísticos, tornando-se numa frase magnífica e extremamente versátil. O artista parte das suas próprias experiências para recriar a realidade, originando uma supra-realidade ficcional. Por ela transmite os seus sentimentos e ideias ao mundo real, também estes vulneráveis a uma recriação do leitor.

Não postergando uma feição hedonística, a literatura estabelece um jogo com palavras, ritmos, imagens e sons, que fazem o leitor penetrar num mundo outro, que lhe afaga os sentidos e estimula a sensibilidade. Cabe ao artista escolher e manipular as palavras para que elas ultrapassem a sua significação objectiva e conquistem novos espaços e novas hipóteses de, pelo imaginário, entenderem a realidade.

A obra literária, mesmo se enraizada em factos reais, é fruto do imaginário, da captação da realidade através de uma aguda percepção dos sentimentos e/ou dos sentidos que, explorando as capacidades linguísticas, as controla aos níveis semântico, fonético e sintáctico, entre outros. Trata-se de uma manifestação artística que tem na palavra a sua matéria-prima. Nela coexistem determinadas características que agilizam a finalidade estética da linguagem.

Quanto às artes plásticas¹⁶, elas são um suporte da comunicação em que se materializa um fragmento do universo perceptivo e que prolonga a sua existência no tempo. Um quadro é um texto, produtor de sentido coerente e nunca mera soma de significados parciais. A coerência, enquanto elemento de expressão, distribui a informação visual; enquanto elemento de conteúdo autoriza a actualização do seu significado. São a ambiguidade (enquanto violação de regras do código ligada ao contexto) e a auto-reflexão (a individualidade chama a atenção para a sua própria organização) que reivindicam para a imagem o epíteto de texto estético com um determinado

¹⁶ Como atrás referi, as 30 horas semanais não me permitem tratar todas as artes.

estilo, seja, a assunção, por parte do autor, dos universos semânticos individual e colectivo.

O desenho e a pintura configuram uma forma de comunicação ancestral, porventura mais maleável e inconsciente do que outras. Prova-o o valor que os alemães, italianos e flamengos lhe deram, o papel que teve na produção de Rembrandt ou, posteriormente, nas de Toulouse-Lautrec e Picasso. A composição pictórica pode expressar uma realidade evocada ou imaginada, ou pode deter-se no automatismo e na abstracção, competindo ao artista a selecção da técnica evidenciada pelo gesto. É uma expressão artística que atravessa toda a história da humanidade numa perspectiva intercultural. O homem sente apelo / fascínio perante o fenómeno estético e exprime-se através dele, constituindo, os instrumentos que usa, um prolongamento da própria mão que assim corporaliza visualmente o pensamento. O artista regista a sua visão subjectiva da realidade, usando um processo de descodificação que associa automaticamente o representado ao conhecimento que tem do mundo. Por seu lado, o leitor da obra só verá nela o que conseguir ou quiser entender, estando na directa sujeição da sua própria enciclopédia cultural. Cultura, sensibilidade e impressionabilidade simbólica são, assim, condicionantes das dinâmicas interpretativas da obra de arte e contribuem para uma tentativa da sua definição tal como preconizaram Clive Bell e Nelson Goodman.

A sensibilidade do ser humano concretiza-se numa rede de impulsos que pode ser a obra de arte. Os artistas plásticos reformulam e reinventam, de forma imediatista e visível os aspectos basilares das suas práticas postural e reflexiva; quanto aos escritores, ao usarem símbolos próprios conceptuais, dão resposta a algo psíquico que querem representar, com o recurso à linguagem verbal.

Ora, a objectividade material de qualquer obra de arte presentifica-se num texto; como tal há que explicar os objectos plásticos a partir de uma teoria semiótica do discurso. O princípio que gere a plurifuncionalidade dos sistemas descritivos baseia-se na "*homologación pragmática* que regula los sistemas de

expresión y comunicación de unos e outros textos, además de las semejanzas estructurales establecidas precisamente por la *condición textual* de ambos. (Berrio, 1988, p. 13). Ignorar o diálogo que as artes mantêm entre si é subestimá-las e empobrecer o teor das suas mensagens.

Convergências, cumplicidades e afectos enformam a condição autónoma e endorreferencial, a polissemia imagética da literatura e das artes respeitando os pré-requisitos estruturais da comunicação estético-artística porque a literatura “participa como la pintura en la expresión del espacio como categoria antropológica esencial de la experiencia humana” (Berrio, 1988: 212)

Os textos presentificam-se, habitualmente, num suporte material. A materialidade do quadro impõe-se de *per sí*. Desperta, instintivamente, vários sentidos e é, enquanto objecto, facilmente degradável; isto não significa que não haja elementos prévios à sua materialização. Quanto ao texto literário, existe antes de se formalizar pela escrita, podendo quedar-se num enunciado oral. Isto não inviabiliza o paralelismo textual, estrutural e genético que os une, garante outrossim que

los presignificativos plásticos del cuadro como los fonoacústicos del poema, participan del carácter de modelización secundaria que hace de esas formas previas, relativamente indiferentes en la significación práctica-conceptual del lenguaje, signos poderosamente necesarios y endo-deíticos en su articulación concreta del enunciado artístico. (Berrio, 1988: 178)

Interessa-me esta comunicação articulada que ressalta da interacção das duas linguagens. As suas identidades estética e comunicativa geram a substancialidade existencial e levam ao predomínio da *dispositio* sobre a *inventio*. Textos plástico e literário não podem ser restringidos a mera significação material, antes a um princípio aberto à comunicação que pressuponha tantas leituras quantos os rumos propostos pelas réplicas estéticas da recepção.

Jung, Bachelard, Durand... infringindo certas doutrinas preconceituosas, viabilizaram a compreensão de que tanto o quadro como o texto literário têm, no poder idiossincrático formal da sua estrutura material, os preceitos

objectivos da sua esteticidade, nunca descurando a dupla dimensão génese / recepção subliminais. O diálogo entre estas formas de arte deleita, subjuga e induz a desmesuradas confidencialidades solidárias porque traduzem “a espacialidad convencional el universo de ritmos móviles de la orientati6n antropol6gica humana” (Berrio, 1988: 189).

Partindo de uma pluralidade material, palavras, ritmos, formas, colagens, cores consolidam zonas de identifica66o imagin6ria, atrav6s das quais a inventiva humana constr6i as representa66es art6sticas da sua identidade antropol6gica. 6 esta componente on6rico-imaginativa que outorga 6 materialidade a sua orienta66o po6tica e est6tica. 6 assim que idiosincrasias estruturais e antropol6gico-imagin6rias relativas 6 cria66o e 6 recep66o ajudam a configurar e a compreender a esteticidade da obra de arte.

De facto, o relacionamento das diferentes artes 6 algo inato e instintivo admitindo-se, como admito, que a arte configura reac666es 6 simbiose de elementos extr6nsecos e intr6nsecos ao ser humano. Por tal, se n6o se pode alhear do mundo interior do artista, tamb6m n6o pode ignorar os fen6menos pol6ticos, sociais, hist6ricos,... locais e mundiais, na senda da multi / interculturalidade, que, ainda que implicitamente, est6o na sua g6nese.

S6o v6rios os exemplos do relacionamento intersemi6tico das artes. O relato da Anuncia66o do Anjo a Maria, indicando-a como M6e de Deus, aparece em textos antiqu6ssimos como s6o a *B6blia* (Lc 1, 28-49) e o *Al-Cor6o* (3: 46-49; 19: 17-22). Enquanto texto lingu6stico 6 recreado, sobretudo, para um p6blico infantil. Contudo 6 a pintura que, com mais frequ6ncia, dialoga com esse passo b6blico de diferentes formas, mas sem nunca trair o c6none; s6o exemplos pintores como Filippo Lippi, Piero de la Francesca, Lorenzo di Crepi, Beato Angelico, Leonardo da Vinci, Botticelli, Alesso Baldovinetti ou Jorge Barradas. No *Petit Palais*, em Paris, h6 um tr6ptico do fim do s6culo XV, cuja autoria ainda se discute (Carlo Braccasco?), que representa a mesma passagem b6blica numa Nossa Senhora de formas torneadas e erotizadas, visitada por um anjo esvoa6ante em jeito de cupido. Esta pintura, pertencente 6 escola de Mil6o,

faz-nos repensar as possíveis leituras desse monumento dinâmico que é a *Bíblia* bem como as relações que estabelece com as diferentes artes.

Outros exemplos interessantes são os diálogos que José Saramago estabelece com as pinturas de Albrecht Dürer em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ou os que Agustina Bessa-Luís mantém com Rembrandt em *A Ronda da Noite*.

Contudo os diálogos entre as artes não se quedam só neste tipo de relações geradas no seio do texto. Eles são, as mais das vezes, produtos casuais e intuitivos que começam por chamar a atenção do leitor. Fruto de modas, de preocupações geracionais ou de correntes estéticas, optimizam a compreensão da mensagem e conduzem dum caos inicial a uma existência completa, singular e concreta na sua presença fenomenológica e transcendente.

Pouco importa se os escritores são também artistas plásticos ou vice-versa. Interessa sim evidenciar que os temas e motivos adjacentes às diferentes artes coincidem em termos espacio-temporais e são gerados por condicionalismos pessoais, sim, mas também sociais, históricos, filosóficos, estéticos e políticos... Importa ainda salientar que esta comunhão não requer o artista polifacetado, tão só aquele consciente de que a optimização da mensagem estética resulta da complementaridade das artes de que são corolário, entre outros, Júlio que complementou através do desenho a sua própria produção literária (assinada pelo pseudónimo Saul Dias), toda a geração portuguesa de 1927-1940, ou o escultor, ceramista e pintor Francisco Simões, feliz cúmplice da toada erótica de grande parte da obra de David Mourão-Ferreira.

Sendo as artes subsidiárias umas das outras uma recolha de textos verbais e não verbais, que se instituem paradigmas do que até aqui tenho dito, servem de reflexão e verificação não só à existência das relações de complementaridade e cumplicidade entre as artes, como também à consciencialização de que não há no mundo das artes momentos isolados e independentes, outrossim um *continuum* pactuante com as inevitáveis alterações.

Por tal, não deixo, sempre que oportunamente, de recuar ao passado artístico como forma de chegar à contemporaneidade que, naturalmente, tem uma dimensão mais pragmática para a vida activa dos estudantes destes cursos. Refiro, a título de exemplo, o corte radical com a ancestralidade anunciado pelos futuristas que, afinal e felizmente, nunca se concretizou.

É no século XX que a interacção das artes começa, de facto, a fazer parte de vários projectos estéticos que reflectem, eles mesmos, sobre a linguagem artística. Tal é o caso de Picasso e Braque que desconstróem e reconvertem a sua pintura numa espécie de campo de escrita servindo-se, assazmente, de colagens de letras e de palavras. É evidente que na segunda metade deste século, a incorporação das novas tecnologias – néon, televisão, Internet – criou espaços fecundos para a interacção das artes, ligadas estas a uma nova imagem do homem que não pactua com o isolamento entre corpo e mente. O novo homem, as suas angústias e utopias só se representam por uma relação intersemiótica.

Interessa, contudo, dar continuidade ao desenvolvimento do objecto da disciplina – Literatura e Outras Artes – delimitando um *corpus* onde tenham aplicação as competências até agora adquiridas, nomeadamente, as posições de Clive Bell e Nelson Goodman sobre a (in)definição de arte.

Detenho-me em revistas literárias do século XX não só pela possibilidade de uma leitura fragmentária¹⁷, que viabiliza a escolha dos textos mais representativos, mas também pelo interesse editorial e crítico que a dado momento suscitam, bem como pelas dificuldades com que se confrontam quando se querem impor no mercado. Por outro lado, elas são, de facto, os veículos que melhor difundem a optimização da transmissão da mensagem através dos diálogos entre as diferentes artes.

Naturalmente que a escolha dessas revistas levanta problemas vários. Não só tenho que ter em conta a qualidade estética mas também o modo como, através delas, melhor é evidenciada a complementaridade das artes. A

¹⁷ Poderei aqui ser acusada de facilitismo, seja, mas é, sobretudo a consciência de que se trata de uma cadeira de opção e que a Declaração de Bolonha exige dos alunos uma investigação mais exigente com um tipo de actividades que os faz ter menos disponibilidade.

delimitação deste *corpus*, imposta pela duração do curso, justifica-se também pela constatação dos evidentes sinais de modernidade¹⁸. Ainda que possam não ser reflexo de um movimento, as revistas interessam, particularmente, pela projecção dos interesses geracionais nas diferentes artes. Não me confino, contudo, só ao material nelas publicado, outrossim e sempre que oportuno, a todo aquele que manifeste as mesmas preocupações geracionais.

A escolha recai nas seguintes revistas¹⁹ – enquanto marcos incontornáveis e, porventura, contraditórios das várias tendências da modernidade: *Portugal Futurista*, *presença* e *Novo Cancioneiro*.

*Portugal Futurista*²⁰ – Apesar de ter sido publicado apenas um número em 1917, esta revista interessa não só pela aglutinação que faz das diferentes artes, como também por estabelecer a ponte com os futurismos estrangeiros. Trata-se da promoção de uma nova atitude estética que tem na revolta, na agressividade e na ruptura as suas marcas distintivas. Esta atitude configura o futuro e usa “as armas do insulto e da provocação [...] [enquanto estratégia de] recusa total do passado” (Júdice, 1990, s/d). Referencio o *Manifesto Futurista* de Marinetti, publicado em *Le Figaro* em 1909, e anunciado no *Diário dos Açores* sem grande repercussão em Portugal, como forma demonstrativa do não alheamento, ainda que tardio da arte europeia. Naturalmente que a *Revista Orpheu* será também referida apenas enquanto albergue de alguns dos textos futuristas.

¹⁸ Não é, de todo, meu propósito explorar o conceito de modernidade, que, por si só, poderia constituir programa de uma outra disciplina.

¹⁹ Estas opções podem ser sempre alteradas se os estudantes adiantarem outras hipóteses. Na primeira aula do curso, “negoceio” sempre com eles o programa e o sistema de avaliação. Naturalmente, que a última palavra é minha, mas não sou insensível a outras, desde que oportunas, opções e a novas experiências. Uma das últimas que fiz, por sugestão dos alunos, que resultou interessante, mas redutora e pouco eficaz para estes cursos, foi com a revista *Távola Redonda*. Tive que entrar na idade média e no imaginário das figuras da *Távola Redonda* recorrendo a assuntos por eles ignorados, como o romance cortês arturiano, e verificar as suas ampliações literárias e iconográficas. Pouco tempo ficou para a investigação de outras manifestações artísticas na contemporaneidade, mais profícua, interessante e pragmática neste caso.

²⁰ A edição da revista que uso está referenciada na bibliografia final. Limito-me, pois a assinalar as páginas. Procederei do mesmo modo no tratamento das outras revistas.

No que diz respeito à ruptura vanguardista nas artes insisto no facto de ela acompanhar

um período histórico também ele de ruptura e de crise de valores, que irá determinar um novo arranjo político e social após o Armistício de 1918 que contém o germe do que irá ser o enfraquecimento das democracias – o sistema por excelência do progresso burguês novecentista – e o nascimento dos totalitarismos modernos (fascismo, nazismo, estalinismo) (Júdice, 1990, s/p).

Refiro-me, de igual modo, ao papel²¹ de Aquilino Ribeiro na divulgação do futurismo, mas incido, sobretudo, nos textos dos artistas que, envolvendo-se nesta tendência efémera, projectaram o seu talento para além dela, a saber: Almada Negreiros, Álvaro de Campos, Amadeo de Sousa-Cardoso, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal e Santa-Rita Pintor.

Destes destacarei Álvaro de Campos e Santa-Rita, este último um incondicional do futurismo, que formou com Almada o “Comité Futurista de Lisboa” e que foi responsável pela pouco divulgada “I Conferência Futurista” realizada em Abril de 1917 no Teatro da República em Lisboa, que, de certa forma, abriu caminho à publicação, em Novembro, do número único de *Portugal Futurista*.

O *corpus* da edição facsimilada de *Portugal Futurista* constitui o material consubstanciador das teorias futuristas. Aí são observadas, de forma muito sumária, as temáticas desenvolvidas, bem como o seu modo de desenvolvimento, chegando-se à noção de manifesto. Ocupo-me, de igual forma, das ilustrações que interagem com os textos literários.

É à luz da Teoria Simbólica de Goodman que os alunos interpretam o diálogo das artes. Para tal, ponho à discussão algumas das pinturas de Santa-Rita

²¹ Refiro-me à crónica parisiense em que se menciona o sucesso que os pintores italianos Boccioni, Russolo e Severini obtiveram em Paris.

inseridas na revista: “Perspectiva dinâmica de um quarto de acordar” (p. 8), “Cabeça=Linha-Força. Complementarismo orgânico” (p.9) e “Estojo científico de uma cabeça+aparelho ocular+sobreposição dinâmica visual+reflexos de ambientexluz (sensibilidade mecânica)” (França, 1991, p. 56)

Quanto ao primeiro, a observação recai na metamorfose dos elementos e objectos através da fragmentação. O pintor geometriza formas e, em seguida, inclui elementos da mobília de um quarto. Passa do cubismo analítico ao sintético através do plano que é o factor privilegiado pela linguagem cubista.

Já, no segundo, não há planos mas um cruzamento de linhas tensas e curvas que formam superfícies arqueadas que, difundindo-se, insinuam a outra face do rosto. Assim reproduz em termos pictóricos, uma atitude intelectual.

No “Estojo científico”²² Santa-Rita usa a técnica dos *papiers collés*, grata aos cubistas, que assenta na sobreposição de elementos vários ensaiando uma ampliação das práticas de pintura e do conteúdo das mensagens. De facto, a inserção de objectos de uso vulgar confere uma energia expressiva que acopla o racional ao irracional.

Os longos títulos usados por Santa-Rita constituem propostas de leitura de acordo com a sua perspectiva futurista – litográfica e mecânica sem postergar um inter-seccionismo plástico. A sua pintura

é, antes de tudo, a reacção violenta contra a vulgaridade e o academismo pedante. A Forma e a Côr como até hoje teem sido compreendidos não bastam para exprimir a verdade, porque o que hoje se quer reproduzir não é já o *instante fixado* do dinamismo universal, mas a própria *sensação dinâmica* (p. 8)²³.

Observadas estas pinturas sem uma grande preparação prévia, convido os estudantes a reagirem a elas à luz da Teoria Simbólica de Goodman. Espero reacções várias, até uns secretos risos relativamente ao “Estojo científico”. É

²² Esta pintura não está publicada no *Portugal Futurista*; contudo, sirvo-me dela por me parecer que sintetiza uma das possíveis definições de Futurismo que é a renovação da vida e a sensibilidade mecânica, esta anunciada no próprio paratexto.

²³ Conservo a grafia do original.

precisamente aqui que apresento o “Ultimatum de Álvaro de Campos” (pp. 30-34) e peço que estabeleçam o diálogo entre os textos. Este trabalho, feito em grande grupo, levanta certas questões que os estudantes satisfazem de formas diversificadas, variando consoante o perfil da turma. São feitas, de forma a dinamizar o debate, pelos próprios ou pela professora, perguntas como: “O que é a arte?, quando há arte?, qual o relacionamento entre os textos literários e pictóricos?; o diálogo entre eles abriu novas perspectivas de leitura?; há complementaridade e cumplicidade?, como e em que moldes?, perspectivam uma nova noção de arte?; erigem um homem novo?²⁴ .

Os estudantes têm competências para verificar a dimensão onírica desta geração que lutava avidamente por uma produção pura, liberta do passado, do artificialismo consumista e da tirania cultural. Apercebem-se que a arte pode pugnar por novas propostas instituindo-se resistência, contestação e denegação e ruptura, se bem que esta última seja mais idealizada que concretizada.

O diálogo entre as pinturas de Guilherme de Santa-Rita e os manifestos e ultimatots que figuram em *Portugal Futurista* esclarece os princípios deste movimento que, sendo efémero, influenciou positivamente as artes portuguesas.

presença – A observação desta revista e o seu subtítulo – *Folha de arte e crítica* – remetem, desde logo, para o diálogo entre as obras poética e pictórica de uma geração, de costas aparentemente viradas para o ambiente político da época (consolidação das ditaduras europeias face à apatia das democracias ocidentais). É fundada em Coimbra, em 1927, por José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca (directores) e Edmundo de Bettencourt (autor do título) e, apesar de certas vicissitudes, é publicada até 1940.

²⁴ Naturalmente que os estudantes só teriam a ganhar se explorassem também os outros textos da revista (de Almada, de Marinetti, de Valentine de Saint-Point...), mas parece-me mais enriquecedor a passagem a outras formulações conceptuais de arte.

Começo por referir o seu papel enquanto divulgadora do pensamento e das literaturas estrangeiras, bem como a reabilitação que fez do modernismo português, chamando a um primeiríssimo plano, que aliás lhes era devido, nomes como os de Fernando Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros (entre outros). Assim viabiliza, de forma pragmática a interacção das artes.

Os estudantes são convidados a constatar os seus princípios programáticos através da leitura do texto “Literatura Viva” de José Régio (n.º 1, pp. 1-2). As dualidades nela existentes, estão configuradas nas obras dos seus colaboradores bem como no subtítulo. Através de textos escolhidos – “Opiniões” (n.º 1, p. 3), “Da Geração Modernista” (n.º3, pp. 1-2), “Individualismo e Universalismo” (n.º4, pp. 1-2),... constata-se a existência de uma crítica não normativa, e de uma dupla actividade: produção e teorização. “Produção de artes como a poesia, a prosa, a pintura, o desenho, a música, o cinema...; teorização crítica dessas mesmas artes” (Ponce de Leão, 1996, p. 74).

A componente crítica, quase sempre feita por poetas, romancistas e dramaturgos (e também, ainda que mais escassa, por artistas plásticos, músicos e cineastas), que têm como ponto de referência a sua própria experiência pessoal, assume um lugar de destaque. Para os presencistas o crítico precisa mais de graça e de génio do que instrumentos e leis. Daí o instinto e o dom serem *leit-motiv* de uma crítica que privilegia a arte original, viva e sincera, produto de uma realidade interior.

É aqui que convoco as Teorias Estético-Psicológicas, de Clive Bell, ele próprio citado várias vezes na revista *presença*, para me deter na interacção literatura / artes plásticas e privilegiar a “emoção estética”. Não ponho totalmente de lado a Teoria Simbólica de Goodman por também ser aplicável e porque, como atrás referi, não são incompatíveis com as de Clive Bell. Cruzando-as talvez os alunos aportem um contributo para uma definição de arte.

Aproprio-me das palavras de Vlaminck – “En art, il n’y a que deux choses essentielles: L’instincte et le don.” (n.º 1, p. 3) –, junto-as às teorias de Clive Bell, e peço aos estudantes que verifiquem a sua aplicabilidade nos seguintes textos: “O que deve ser a arte” (n.º 3, p. 3), “A arte e a realidade” (n.º 36, pp. 5-

8), “Introdução a uma estética pragmatista” (n.º 43, pp. 7-10) e “Deformação gènesese de toda a arte” (n.º 45, pp. 7-11)²⁵. Através deste exercício, adquirem competências sobre a arte presencista

O modo como a literatura dialoga com as artes difere do da revista *Portugal Futurista* uma vez que na presença se faz, de facto, crítica de arte. Sugiro, então o comentário de determinadas afirmações expressas no artigo “Literatura livresca e literatura viva” (n.º 9, pp. 1-8)²⁶, a saber:

“A literatura é Arte como a pintura, a dança, a música, etc.”

“A Arte é uma re-criação individual do mundo”

“E é que na Obra de Arte, o mundo existe através da individualidade do Artista”

“O Artista é homem e é na sua humanidade que a Arte aprofunda raízes.”

“As Obras de Arte mais completas podem ser, mesmo, aquelas em que mais complexamente se agitam todas as preocupações de que o homem é vítima... gloriosa vítima...”

“mas se o homem é um Artista, a sua Arte será a única e verdadeira solução da sua Obra.” (n.º 9, p. 2)”

“o poder de eternidade duma Obra depende sobretudo dessa riqueza de sensibilidade, de inteligência, de personalidade, de inteligência, de personalidade, digamos tudo: de humanidade” (n.º 9, p. 5)”

“O nosso século compreende o seu próprio individualismo! Compreende que cada Artista é um poço e um espelho de Verdade” (n.º 9, p. 7).

Encaro ainda a hipótese de trabalhar outro artigo – “Divagação à roda do primeiro salão de independentes” (n.º 27, pp. 4-8). Isto dependerá das estratégias que decidir utilizar, condicionadas pelo perfil da turma e pelo número de alunos. É interessante dividir a turma em dois grupos e cada um trabalhar um texto, apresentando oralmente as conclusões, onde também devem ser referidas as influências de Clive Bell.

²⁵ De acordo com o tempo disponível e gasto na leitura dos textos posso ser obrigada a retirar alguns.

²⁶ Porque o artigo é muito longo, e embora eu peça uma leitura antes da aula, sou obrigada a seleccionar alguns passos o que não é impeditivo que os alunos sugiram outros.

Apresentado o resultado final do(s) trabalho(s), segue-se uma procura de imagens na revista, demonstrativas de possíveis diálogos onde se relevam a individualidade, a originalidade, a essência do eu e a provocação nos diversos temas e motivos.

Sendo Régio um dos acérrimos defensores do diálogo entre as artes e autor destes últimos dois textos aponto a sua dupla actividade de escritor e artista plástico e a coerência da sua obra individual com os artigos publicados na revista. Naturalmente que o seu irmão Saul Dias / Júlio, enquanto ilustrador oficial da *presença*, é também referido.

Detenho-me não só em autores que se consagraram à dupla actividade e que presentificam a coerência interna das suas obras – José Régio, Júlio / Saul Dias, Almada Negreiros –, mas também naqueles em que, de uma forma ou outra, é manifesta a cumplicidade de temas e motivos – Adolfo Rocha, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Mário Eloy, Sarah Affonso, Arlindo Vicente...

Nesta altura os estudantes têm competências adquiridas para se aperceberem de diferentes concepções de arte bem como do diálogo perpetrado entre a literatura e as artes plásticas em dois momentos do modernismo. Sabem que a arte dificilmente é definível; conhecem as perspectivas de Clive Bell e Nelson Goodman; detectam que a arte está em sintonia com o momento que se vive, reconhecendo embora que a *presença* não teve com isso grandes preocupações. Tiveram-nas sim os presencistas, mas preferiram deixar a revista à margem para nela poderem desenvolver os seus ideais estéticos.

Novo Cancioneiro – Trata-se de uma recolha de poesia em 10 volumes que aparece em Coimbra em 1941, num momento marcado pela vivência de problemas sociais e políticos, agilizador de uma poesia social com uma base ideológica de matriz marxista, logo assentando em códigos ideológicos precisos. Impõe-se como órgão de afirmação desta poesia e da nova geração neo-realista. Relevo as várias linhas de força temática e as imagens que as servem. De facto, esta literatura, assumindo-se como uma escrita de salvação,

rege-se por valores do realismo artístico configurado estilisticamente em imagens messiânicas. Plekhanov cujo livro *A Arte e a Vida Social* desempenhou um importante papel no desenvolvimento do Neo-Realismo, sustentando a contestação argumentativa à geração presencista e à sua adopção da “arte pela arte”, defendeu o estatuto da “arte útil”, intimamente ligado ao marxismo-leninismo, cujo objectivo final é a liberdade de todos os homens.

Apesar de o momento histórico ser similar ao da *presença*, a produção poética do *Novo Cancioneiro* observa as contradições de uma sociedade patológica que refreia os ímpetos do proletariado. Revela inconformismo pondo-se do lado dos mais fracos, daqueles que cumprem uma trajectória áspera à mercê de uma elite capitalista. Sobreleva o conteúdo em detrimento da forma, tentando restaurar um novo humanismo libertador da opressão capitalista, obviando a justeza do tema às concepções mais válidas do momento. Fá-lo com espontaneidade, generosidade e coragem ainda que, por vezes, oblitere que a moral social não se pode sobrelevar à dimensão estética. Subordina-se à ética e circunscreve-se aos valores de feição militante e marxista que tentam derrubar o Estado Novo. Assim o afirma Sérgio Augusto Vieira no n.º 37 da Revista *Pensamento*: “A literatura hoje tem o perfeito cunho de reformadora. É revolucionária: quer uma moral nova [...] firmada em princípios humanistas [...] tem uma missão social a cumprir hoje. Ter intercepção no problema social...”

Trata-se de uma revista, ou colecção, como alguns pretendem, de poesia, sem ilustrações. Contudo os seus poetas estabelecem perfeitos e completos diálogos com pintores seus contemporâneos e coetâneos.

A estética neo-realista em que se insere, interveio, de facto, mais na vida política do que propriamente na arte²⁷ mas conseguiu responsabilizar o homem

²⁷ Embora não seja pacífico, é costume delinear duas fases no Neo-Realismo português: aquela que sobreleva o conteúdo em detrimento da forma, de clara feição militante, e uma outra, na qual a fidelização ao marxismo não oblitera a qualidade estética da obra de arte. Pessoalmente prefiro ver o Neo-Realismo como um *continuum* “em que os seus autores são (...) prisioneiros da dificuldade substancial de dar um corpo adequado à visão que os conduz” (Lourenço: 1968: 15), mas vão pugnando, aos poucos, pela qualidade estética.

pelo homem, comprometendo-o com a necessidade de mudança através da racionalidade e da militância.

A sua mensagem pode estar contida nas seguintes palavras de Mário Dionísio, publicadas no n.º 949 da revista *Seara Nova*, aquando das primeiras eleições aparentemente livres que Salazar fez depois da guerra: “Se alguém me perguntar qual o mais belo, mais poético, mais humano tema para um poeta neste momento, eu lhe responderei sem hesitação: eleições livres, eleições livres, eleições livres”.

Destaco entre os colaboradores nomes como os de Mário Dionísio (principal teorizador do neo-realismo e também artista plástico), João José Cochofel, Manuel da Fonseca..., sem esquecer que a estética aqui representada tem na ficção de Alves Redol, Carlos de Oliveira e Fernando Namora os seus momentos mais altos. Projecto, em seguida, quadros de Júlio Pomar, Manuel Filipe, Vespeira (posteriormente dissidente) e Manuel Ribeiro, feliz ilustrador de romances de Alves Redol.

Uma vez que se trata do último ponto do programa são os alunos que definem o conceito de arte que aqui se presentifica, e que estabelecem os diálogos possíveis entre os poemas e os quadros apresentados.

4. Conclusão

O programa está concebido de forma a que os estudantes adquiram competências na leitura do diálogo entre a Literatura e as Artes Plásticas. Contudo, para aí chegarem, entendo indispensável a discussão sobre os diferentes conceitos de arte e o entendimento que o objecto artístico configura um texto e, como tal, deve ser lido. Ainda que de forma implícita, não o desinsiro do contexto em que foi produzido ciente de que Literatura e Outras Artes é, também, uma disciplina de cultura.

A minha preocupação com o mercado de arte prende-se, sobretudo, com os alunos de Ciências da Comunicação. Apenas os sensibilizo já que se trata de uma aprendizagem que irão fazendo ao longo do curso e na vida activa.

No que diz respeito ao diálogo entre as artes, opto pelas revistas literárias – a palavra literatura está no nome da cadeira – porque a seu carácter fragmentário é facilitador da conexão pretendida, sobretudo no caso das duas primeiras. Para além de mais elas configuram diferentes conceptualizações de arte.

Através delas ponho em evidência três movimentos da modernidade, presentes e divulgadas por uma situação geracional de que dão conta. O binómio literatura / artes plásticas é sempre tratado numa perspectiva de complementaridade e nunca comparatista, por esta última perspectiva não se adequar aos cursos de cujos *curricula* a disciplina faz parte.

Interessa ainda reforçar que, partindo embora de publicações periódicas, terei em conta outras publicações ilustrativas dos diálogos presentes nos diferentes movimentos, muito particularmente do desenho e da pintura neo-realista uma vez que o *Novo Cancioneiro* não possui imagens.

Importa ainda salientar que, conscientemente, dei maior amplitude, no presente relatório, a aspectos de natureza mais teórica. É que, de facto, as aulas teórico-práticas são, necessariamente, objecto de estratégias de alteração de acordo com o perfil da turma e, por isso, apresento as suas linhas de forma mais geral. Além disso há todo um material iconográfico a utilizar que é, as mais das vezes, seleccionado pelos próprios alunos, ainda que sob propostas do professor.

É esta a minha visão do ensino: lançadas as bases teóricas, o professor deve estar preparado para fazer reestruturações sistemáticas instituindo-se elemento facilitador da aquisição de competências por parte dos alunos. Não quero com isto dizer que o programa possa ser desvirtuado, outrossim que ele se possa ir moldando às necessidades e idiosincrasias da turma.

Pretendo, sobretudo, que o conteúdo programático seja um ponto de partida, um despertar de sensibilidades, viabilizador de um trabalho sistemático consubstanciado em opções pessoais avisadas e orientadas pelo professor.

Nesta linha, há, necessariamente, aulas expositivas, ainda que sempre abertas a intervenções dos alunos, tendo em vista novas aporções filtradas pela inevitável subjectividade de diferentes pontos de vista. Contudo, será o aluno o protagonista da maioria das aulas, aí demonstrando as suas capacidades investigativas com vista à aquisição de competências. Também por isso, considero indispensável a presença em aulas tutoriais, onde faço um atendimento individualizado tendente à superação de dificuldades mais específicas.

A bibliografia que apresento representa as leituras que faço para a preparação desta disciplina. Os alunos irão fazendo leituras orientadas da bibliografia básica à medida que o programa se for desenvolvendo. Também para a discussão da pesquisa bibliográfica efectuada serão utilizadas as aulas tutoriais.

No fim do curso, pretendo que os alunos, através da arte, tenham adquirido capacidades comunicativas, ensaiem a comunicação através dela, bem como através dos diálogos que as diferentes artes estabelecem e que usufruam de

competências sintéticas e analíticas que garantam bons desempenhos na vida activa. Pretendo ainda que saibam comentar casos específicos de diálogos entre as artes, não enquanto especialistas que falam, normalmente, uns para os outros, mas enquanto bons comunicadores capazes de sensibilizarem, com simplicidade mas eficazmente, o grande público. É por aqui que tem que (re)começar a aprendizagem da arte para que, ultrapasse a mera fruição estética, só acessível a alguns, e ganhe um carácter profilático, cultural, pacificador, sendo entendida como um património imprescindível à história dos povos.

Interessa-me, finalmente, que os estudantes entendam, na justa medida, a epígrafe com que abri este relatório; que a arte é uma, seja qual for a forma como se manifeste, e que as suas diferentes linguagens estão em interacção sistemática enquanto reflexo da vida do homem. A leitura da obra de arte é sempre uma reactivação do sentido, por tal a subjectividade de um Clive Bell ou de um Nelson Goodman são sempre bem-vindas. A mesma subjectividade que os alunos terão que reivindicar nas suas leituras, adquiridas que estejam as competências para tal imprescindíveis.

5. Bibliografia

5. 1. Básica

Almeida, A. (2000). O Que é Arte? Três teorias sobre um problema central da estética. [Em linha] Disponível em http://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html. [Consultado em 08/02/2007].

Almeida, C., França, J. e Serrão, V. (2001-2002). *História da Arte em Portugal*. Lisboa, Editorial Presença.

Bell, C. (1993). Opiniões, in *presença*, n.º 1, Edição Facsimilada Compacta. Lisboa, Contexto, 1993, p. 3.

Bourdieu, P. (2005). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.

Calabrese, O. (1986). *A linguagem da arte*. Lisboa, Presença.

Castro, E. (1987). *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. Lisboa, ICALP.

Dionísio, M. (1983). Literatura e Pintura. Um velho equívoco?, in *Colóquio / Letras*, n.º 71. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

França, J. (1991). *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa, Bertrand Editora.

Goodman, N. (2006). *Linguagens da arte – Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa, Gradiva.

Guimarães, F. (2007). *A obra de arte e o seu mundo*. Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

Id. (2003). *Artes Plásticas e Literatura*. Porto, Campo das Letras.

Lisboa, E. (1984). *O segundo modernismo em Portugal*. Lisboa: ICALP.

Lopes, O. e Saraiva, A. (1978). *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora.

Machado, A. (org.) (1996). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença.

- Mattoso, J. (1994). *História de Portugal*. Lisboa, Estampa.
- Mourão-Ferreira, D. (1977). *Presença da "presença"*. Porto, Brasília Editora.
- Novo Cancioneiro* (1989). Lisboa, Caminho.
- Ponce de Leão, I. (2002). A arte como arma: o neo-realismo em Portugal, in *(Re)visão das ditaduras europeias na segunda metade do século XX*. Porto, Edições da Universidade Fernando Pessoa, pp. 91-110.
- Id. (1998). Comunicação pela Arte, in *Revista da UFP*, n.º 2. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 47-56.
- Id. (2005). Complementaridades (A arte e a vida), in *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, n.º 2. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 77-89.
- Portugal Futurista* (1990). Edição Facsimilada. Lisboa, Contexto.
- presença* (1993). Edição Facsimilada. Lisboa, Contexto.
- Saraiva, A. (1993), *Ser ou não ser arte*. Lisboa, Gradiva.
- Torres, A. (1977). *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa, Biblioteca Breve / I.C.P.
- Id. (1989). Re-apresentação do *Novo Cancioneiro*, in *Novo Cancioneiro*. Lisboa, Caminho, pp. 11-85.
- Zunzunegui, S. (1995). *Pensar la Imagen*. Madrid, Cátedra.

5. 1. Complementar

AA. VV. (1979). *Intertextualidades*. Coimbra, Almedina.

Bell, C. (1958). The Aesthetic Hypothesis. In Harrison, C & Wood, P. (1987). *Art*. Londres, Oxford University Press, 1987.

Berrio, A. e Fernández, T. (1988). *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid, Tecnos.

Boletim do Centro de Estudos Regionais, n.º 16 / 17. II Série. (2007). Vila do Conde, Câmara Municipal.

Calabrese, O. (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Calinescu, M. (1987). *Five faces of Modernity*. Durham, Duke University Press.

Castro, E. (1987). *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. Lisboa, ICALP.

Coelho, E. (1977). Carlos de Oliveira – *Trabalho Poético*, in *Colóquio / Letras*, n.º 37. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Dickie, G. What is Art? (1976). In Aagaard-Mogensen, L. (ed.), *Culture and Art*, Atlantic Highlands, Humanities Press.

Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Barcelona, Lúmen.

França, J. (1977). *presença e as artes*, in *Colóquio / Artes*, n.º 33. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Guimarães, Fernando (1969). *A poesia da “presença” e o aparecimento do neo-realismo*. Porto, Inova.

Id. (2004). *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa, IN-CM.

Goodman N. (1995), “Quando é arte?” in *Modos de Fazer Mundos*. Lisboa, Edições Asa.

Greimas, A. (1987). *De l’imperfection*. Paris, Hachette.

Homem, R. e Lambert, F. (org.). (2005). *Olhares e Escritas – Ensaios sobre palavra e imagem*. Porto, FLUP-eDITA.

Janson, H. (1989). *História da Arte*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Júdice, N. (1990). O Futurismo em Portugal, in *Portugal Futurista*, Edição Facsimilada. Lisboa, Contexto.

Id. (1993). *Poesia futurista portuguesa*. Lisboa, Veja

Lisboa, E.. (2003). Os caminhos da crítica presencista: José Régio e João Gaspar Simões, Separata do Tomo XXXV de *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe das Letras. Lisboa, Academia das Ciências.

Id. (1980). *Poesia portuguesa do “Orpheu” ao Neo-Realismo*. Lisboa: ICALP.

Id. (1992). *Uma literatura Viva*. Lisboa: ICALP.

Lopes, O. (1987). *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa, IN-CM.

Lourenço, E. (2004). *Destroços*. Lisboa, Gradiva.

Id. (1968). *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa, Editora Ulisseia.

Id. (1987). *Tempo e poesia*. Lisboa, Relógio d’Água.

Machado, A. (2003). *Do Ocidente ao Oriente. Mitos, Imagens, Modelos*. Lisboa, Ed. Presença.

Machado, A. (1977). A poesia da *presença* ou a retórica do eu, in *Colóquio Letras*, n.º 38. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Marques, J. (2001). Para uma reflexão sobre José Régio, homem religioso, in *Estudos Regianos*, n.º 8/9. Vila do Conde, Centro de Estudos Regianos.

Martinho, F. (1996). *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa, Edições Colibri.

Pageaux, D. (2004). A crítica segundo José Régio : olhares sobre doze anos duma *presença* crítica, in *Estudos Regianos*, n.º 12/13. Vila do Conde, Centro de Estudos Regianos.

Pensamento, n.º 37. (1933). Lisboa.

Ponce de Leão. (2008). Depois de Marinetti... in *Annuália*. Lisboa, Verbo.

Id. (1996). *Imagens da Vida (presença: poesia e artes plásticas)*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.

Id. (2002). *O essencial sobre Saúl Dias / Júlio*. Lisboa: IN-CM.

Id. (2005). Poesia e artes plásticas – um diálogo (em torno da revista *presença*), in *Arquivo Coimbrão*, vol. XXXVIII. Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, pp. 339-353.

Régio, J. (1993). Divagação à roda do primeiro salão de independentes, in *presença*, n.º 27, Edição Facsimilada Compacta. Lisboa, Contexto, p. 4-8.

Seara Nova, n.º 949. (1945). Coimbra.

Silveira, P. (1981). *O que soubemos logo em 1909 do Futurismo*. Lisboa, s/e

Souriau, E. (1969). *La Correspondance des Arts*. Paris, Flammarion.

Simões, J. (1993). Nacionalismo e Literatura, in *presença*, n.º 7, Edição Facsimilada Compacta. Lisboa, Contexto, p. 1.