
COMUNICAÇÃO PELA ARTE

ISABEL VAZ PONCE DE LEÃO
PROFESSORA
UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Diversified combinations are part of any communication system's complexity. By excluding the cultural and artistic dimensions from that system, it would be impossible to apply a multidisciplinary approach to its study. Thus, it seems appropriate that the typological categories concerning linguistic and iconical codes be taken in consideration when doing research on communication processes. The *Fado* as a system of signs is dealt with in this paper: first the *Fado Malhoa* and then José Malhoa's painting with the same name. All this within a very Portuguese feeling of *saudade*.

O conceito de comunicação atingiu, nas sociedades contemporâneas, uma dimensão de tal forma abrangente que urge reflectir as multímodas formas do seu processamento. Ainda que marcado pelos perfis de destinadores e destinatários, é do processo comunicativo, seja ele mais ou menos dinâmico, que emergem as vias que rumam ao desenvolvimento.

É já um lugar comum afirmar-se a indissolubilidade do binómio desenvolvimento / comunicação, obstruidor este da estagnação, posto que a dinâmica que imprime rumo a uma interdisciplinaridade geradora esta, não raro, da compartimentação das áreas do saber que, procurando o cabal, entram de novo em processos multidisciplinares. Não é, todavia, tão comum estabelecer-se uma única teoria da comunicação posto que esta não seja "um ato singular e unificado mas um processo constituído por numerosos aglomerados de comportamentos" (Littlejohn1988:18) .

Por isso, comunicar é também cruzar as várias áreas do saber, envolvendo não só a linguagem escrita e oral, como também as artes pictóricas, a música, o teatro, seja, todo e qualquer procedimento humano, para que surja uma área outra, concomitantemente una e diversa, facilitadora da transmissão da mensagem que resultará, por isso, enriquecida.

Bloqueios epistemológicos obstaram, durante algum tempo, ao desenvolvimento de uma teoria da imagem, por um lado pela relação estabelecida com a crítica de arte, por outro pelo imperialismo linguístico instalado em cómodas metáforas. A imagem visual é um sistema de significação possuidor de uma organização interna e autónoma. Estudá-la é elaborar um modelo ilustrativo do referido sistema, de uma forma explícita

e geral. É assim que o estudo dos signos visuais, bem como as suas relações sintagmáticas e/ou paradigmáticas, se torna, por vezes, complexo. Relacionar o plano da expressão e o do conteúdo, perspectivando o objecto em si, é admitir a interacção entre físico e emotivo, entre o amorfo e o estruturante pertencentes, estes, ao âmbito de diversificadas ciências autónomas.

48

Se as transformações icónicas têm um carácter real, já o seu agrupamento em unidades estruturantes, pertencente à leitura humana, aponta para uma subjectividade assimilativa e interpretativa. Daí que a psicologia cognitiva e as teorias do sujeito estejam subjacentes à semiótica, num processo multidisciplinar, posto que sejam a base edificadora do seu próprio objecto de estudo.

Assim sendo, emparceirar a comunicação com a sociologia, a antropologia, a psicologia ou a filosofia é obviar e otimizar a capacidade comunicativa.

Ultrapassada uma fase empirista e tecnicista, o fenómeno comunicativo surge, nos nossos dias, indiscutivelmente ligado ao fenómeno cultural e, porque não, aos interesses profissionais e institucionais. A reflexão em torno das grandes mutações sociais, em que é patente o choque entre tradição e modernidade ajudará, por certo, na redefinição que se pretende da contemporaneidade, época marcada pelo hibridismo e indefinição cultural. Creia-se, todavia, o termo indefinição não como ausência, antes como o resultado de um intercruzamento de culturas.

Assim a realidade comunicativa frui, antes de mais, da comunhão entre a cultura de elite, a de massas e a popular ou, pelo menos, do que umas vestigiam nas outras.

À cultura popular (do lat. *populare*) andava muitas vezes associada a ideia de ausência de erudição, duma forma de pensar imóvel, fossilizada, a lei não-escrita duma ideologia grata ao imutável. Hoje, um discurso desta natureza é naturalmente inaceitável, posto que as novas gerações se empenhem, cada vez mais, em ressuscitar as modas e os modos de pensar e agir dos seus ancestrais, retirando toda a carga de imobilismo à consciência colectiva. Atesta-o, por exemplo, a presença da linguagem proverbial, enquanto expressão condensada de um sentimento colectivo, na linguagem da sociedade urbana, feita esta de estereótipos, de *slogans* e de *spots* publicitários, também repetitiva, estandardizante e rítmica.

A publicidade, aliás, confunde-se com o quotidiano porque, instalando-se num espaço de privacidade, provoca alterações, quer ecológicas, quer

antropológicas, configurando assim uma paisagem imaginária composta, esta, por uma cumplicidade de signos linguísticos icónicos e acústicos, consumidos por todas as classes socio-culturais. A imagem publicitária

no es más que un mensaje concebido en el interior de un circuito complejo de comunicación en el qual los datos económicos, sociológicos y psicólogos prevalecen de mucho sobre las particularidades del significante icónico. (Gauthier 1986: 12)

A canção popular, em geral, o **fado**, em particular, são corolários das afirmações atrás feitas já que, carreando toda uma herança caracterizadora do passado, se transformam e se adaptam às sociedades modernas, sem perderem o seu cariz popular, mas acoplando-lhe o cunho da modernidade, fazendo assim a intercepção passado / presente, e gerando uma cultura outra, que tem na sua génese aquela, dita popular.

O **fado** é sem dúvida *ex-libris* da cultura do povo português. A sua origem marítima patenteia-se no ritmo onduloso, cadenciado e balanceante que em convulsões transmite a nostalgia da pátria. Da sua lentidão emana uma emoção, prenhe de melancolia e de amor, onde o sofrimento se alia a um sorriso agónico. A sua génese está na eminência imaginativa e contemplativa do homem do mar, na sua vida precária, marcadamente ideologista e saudosa, que o tornam um idealista como sugere José Régio (1971: 33) em "Fado Português":

O fado nasceu num dia
Em que o vento mal bulia
E o céu o mar prolongava,
Na amurada de um veleiro,
No peito dum marinheiro
Que estando triste, cantava.

De facto, o seu carácter melancólico e amoroso sugere as contingências da sorte, as crises da ausência ou do afastamento, mas também o temperamento aventureiro e sonhador de uma raça meridional e latina, que não regateia a exteriorização da dor, da paixão, do ciúme e da saudade. A melancolia e a fatalidade são pano de fundo, tal como o são o firmamento e o mar, *habitat* do povo. Assim o refere Oliveira Martins (s/d: 26) quando, retoricamente, questiona:

As toadas plangentes, que, ao som da guitarra, se ouvem por toda a costa do ocidente, essas cantigas monótonas como o ruído do mar, tristes como a vida dos nautas, desferidas à noite sobre o Mondego, sobre o Tejo e sobre o Sado, traduzirão lembranças inconscientes de alguma antiga raça, que, demorando-se na nossa costa, pusesse em nós as vagas esperanças de um futuro mundo a descobrir, de perdidas terras a conquistar?

Na sua evolução o **fado** apresenta três fases distintas: a primeira, popular e espontânea em que é cantado nas vielas mais trágicas ou nas casas da

vida fácil; a segunda, aristocrática e literária, ouvido nos salões da moda; a terceira, a actual, a mescla das duas outras, em que o **fado**, sem exageros nem excessos, é referência obrigatório da identidade do povo, mais abrangente e por isso mais autêntico, ainda que, por vezes, lamentavelmente folclorizado e massificado, objecto de exploração turística.

50

A sua capacidade comunicativa resulta da enorme complexidade dos seus sistemas de signos. Signos linguísticos, acústicos e icónicos interagem na elaboração de uma mensagem que é o retrato da alma de um povo.

É a poesia que dá forma à letra do **fado**. A simplicidade da quadra em redondilha maior ou menor, por vezes glosada e em décimas, tem cedido posteriormente à quintilha e, por virtude da liberdade formal, a diversificadas estruturas estróficas. Através delas se narra, pormenorizada e plangentemente, a vulgaridade de sucessos que, começando por ser os das classes mais baixas, subiram socialmente até aos da nobreza. Trata-se de uma longa narrativa onde se juntam

conceitos grosseiros e preceitos de moralidade com uma forma dolorosa, observação profunda na descrição dos feitos, graça despreziosa, com uma monotonia de metro e de canto que infunde pesar, principalmente na mudez ou no ruído da noite, quando os sons saem confusos dos fundos das espeluncas ou misturados com os risos dos lupanares. (Carvalho 1994: 40)

É, de facto o **fado** uma poesia de dor, uma lamentação, um queixume, cujas palavras dizem ciúme, também amor e paixão, traição e tragédia, abandono e às vezes fome, contingências da sorte, ironias do destino, mas sobretudo ausência na consumação da saudade.

A particularidade da música relativamente à poesia está em se limitar ao sistema fonológico e alhear-se da distribuição etimológica dos fonemas. Logo, exclui o dicionário. A música é feita de sons mas o som musical, por si só, é isento de significado, de sentido, de carácter próprio, dependendo, por isso, dos sons que o precedem e dos que o seguem. É evidente que não deixa de ser uma língua em que os caracteres elementares são "os sons que não são a expressão da coisa, são a própria coisa". (Lévi-Strauss 1995: 86)

A música do **fado** estampa a fatalidade através de

"um período de oito compassos de 2/4, dividido em dois membros iguais e simétricos de dois desenhos cada um; (...) acompanhamento de arpejo em semicolcheias, feito unicamente com os acordes da tônica e da dominante, alternados de dois em dois compassos." (Vieira s/d: 184)

Acompanhado pela guitarra portuguesa com uma afinação especial em ré menor (a afinação natural e a afinação do fado são as duas mais usadas

das cinco existentes, sendo a última preferível), a música apresenta uma série de variações sobre a mesma melodia, insinuando uma fixidez de estrutura melódica, num gemer contínuo que serve o sistema linguístico atrás mencionado.

Mas tudo isto — letra e música — não passa de mero significante, a que a linguagem gestual dos intervenientes — fadista e ouvintes — vêm dar significado. Aqueles produzem um modelo facilmente interiorizável através do qual estes gizam as várias improvisações. O verdadeiro significado do **fado**, será aquilo que o fadista e, sobretudo ele, souber, quizer ou puder dizer para além do ritual a que está obrigado. Por isso a linguagem gestual se torna imprescindível à optimização deste complexo processo comunicativo.

Figura bizarra, o fadista raia, por vezes, a ignobilidade pelos vícios, pelas taras, pelo raciocínio imperioso que tem como argumento a navalha que destramente maneja. Os seus amores são as rameiras, as Messalinas, as mercenárias das trevas que ele não compreende nem ama. Normalmente sabe cantar, com uma entoação febril e soluçante, os olhos semicerrados e a "beata" colada ao lábio inferior, "o destino do povo em que as canseiras da vida e os amantes traídos traduzem o sub-mundo alfacinha" (Vaz 1996: 310). A atitude do corpo afasta-se dos canones ortodoxos do tocador de guitarra e o fadista aparece, não raro, sentado, pernas cruzadas, tronco desleixadamente caído sobre o braço da guitarra que poisa na coxa, num abandono sintonizado com o teor do que interpreta; outras vezes, levanta o pescoço com altivez, inclina o pé para fora num gesto de movimento, ousando dissimular a agonia dos *aís* dolorosos da guitarra. A voz, essa, é inclassificável, não subjugada à tirania dos métodos do canto, toda ela modulações e inflexões concordantes com as agruras que canta.

Através do **fado** se caracteriza todo um ambiente social de gente de vida incerta, de marginalidade, de zaragatas, evidenciado pela linguagem, gestos, roupas, penteados. Por ele se reconstroem locais públicos e privados, metáforas de sofrimento, mas de vivências também, da aristocracia e da plebe que o partilham como um mito. O jogo cénico que perpetua confere-lhe a grande originalidade, forma de arte multímoda cuja arquitectura interna que empresta e tira os seus ritmos da literatura, da música, da pintura, não esquecendo o teatro, contém

en su interior las trazas de su máquina comunicativa y, por tanto, contiene de hecho la explicitación de o la referencia a teorías abstractas (reveladas o implicadas) sobre su propia generación o sobre su propia interpretación.
(Calabrese 1993: 29)

Dos sistemas de signos que compõem o **fado**, da interacção das artes rumando a uma multidisciplinaridade dizem o *Fado Malhoa* de José Galhardo e Frederico Valério e o quadro *Fado* de José Malhoa.

FADO MALHOA¹

I	II
Alguém, que Deus já lá tem,	Faz rir a ideia de ouvir
Pintor consagrado	Com os olhos, senhores.
Que foi bem grande e nos dói	Fará, mas não para quem já
Já ser do passado:	Ouviu, mas em cores:
Pintou numa tela,	Há vozes de Alfama,
Com arte e com vida,	Naquela pintura
A trova mais bela	E a Banza derrama
Da terra mais querida.	Canções de amargura.
Subiu a um quarto que viu	Dali vos digo que ouvi
À luz do petróleo	A voz que se esmera,
E fez o mais português	Boçal o Faia banal,
Dos quadros a óleo:	Cantando a Severa.
Um Zé de samarra,	Aquilo é bairrista,
Com a amante a seu lado	Aquilo é Lisboa
Com os dedos agarra,	Boémia e fadista,
Percorre a guitarra	Aquilo é de artista,
E ali vê-se o Fado!	E aquilo é Malhoa!

O poema, de estrutura circular, remetendo para a inevitabilidade das vivências sem futuro, sem perspectivas, que compõem afinal o sub-mundo do **fado**, insinua, através do indefinido "Alguém", a presença de um misterioso "Pintor consagrado" que soube pintar com "arte e com vida". Inventariadas as qualidades desse "Alguém" ao longo de todo o poema, só

¹ Pintor Português (1855-1933) que se dedicou à pintura do real quotidiano. Continuou, de certo modo, uma tradição romântica mas fê-lo com mais crueza. Pinturas como *Os Bêbados*, *Beira-Mar* ou *O Fado* evocam a coragem de um Courbet sem, contudo, tecnicamente, se lhe assemelharem. A formulação, algo anedótica, das suas telas fez com que a sociedade sua contemporânea o considerasse o mais genuíno representante da arte nacional da época.

no último verso, que termina uma estrofe em que a força, a garra e a virilidade bem próprias do **fado** são dadas pelo tom peremptório do demonstrativo "Aquilo", surge a identificação, tão bem preparada e, por isso mesmo apoteótica — "E aquilo é Malhoa".



FIG. 1

JOSÉ MALHOA, *FADO*

Ora, no quadro de Malhoa (Fig. 1) surge, com realismo evidente, a decadência e a sensualidade no corpo ondeante da mulher e na boca semi-aberta do guitarrista. A cor vermelha é mito e rito da desgraça e da tragédia que enformam os acordes do **fado**. Todo este ambiente é sugerido no poema através da referência à "luz do petróleo" e ao "Zé de samarra" que "Com os dedos agarra, / percorre a guitarra". A carga sensual, o visualismo, e até a violência de verbos como "agarra" e "percorre", evidenciam uma adesão à vivência popular e ao folclore nacional.

Por outro lado, a sonoridade do poema remete para o aspecto cromático da pintura em causa. Os tons escuros e pardacentos, quebrados pelo rubro da saia da mulher prenúncio, como atrás se disse, de violência e tragédia, encontram correspondência na predominância dos sons fechados do

poema, rasgados, aqui e além pelos abertos. Também a meticolosa alternância de sibilantes, oclusivas, fricativas e vibrantes sugere a voz da melancolia e da violência, presentes quer no texto poético quer no icónico.

54

José Malhoa é, de facto, o pintor dos amores e desgraças de um povo rude e analfabeto. Perante uma burguesia apática e incipiente, a energia situa-se do lado dos marginalizados, ainda que num decadente quarto da Mouraria ou de Alfama, com o **fado** inerte e enleante a morrer no corpo sensual de uma mulher que seduz e se deixa seduzir pelo fadista, num entendimento afectivo inerente a uma vivência popular, expressa também na pouca ortodoxia do corpo desalinhado do amante. O espumar do vinho, a beleza feminina, o marialvismo masculino e os acordes da guitarra saem do pincel como poesia de um destino que parece encarnar a alma nacional.

Cumpre-se um **fado** na tela de Malhoa, num quarto de meretriz em que os acordes de guitarra são de paixão e violência; em que o fadista, (o Faia banal do poema) em autêntica fuga às convenções, se apaga nos (des)encantos de uma qualquer Severa², que o acolhe e que lhe vende, com lassidão e volúpia, a máscara do amor. Aqui não entra o sol, mas a noite, a noite de Lisboa, amiga do fado, consumidora do destino, manto de prostitutas e marginais que, não por isso, menos humanos. No interior dela, da noite, ainda mais um interior cheio de amuletos religiosos, em que se negocia, e em que a moeda de troca é o corpo, vedado por uma cortina esfarrapada que esconde farrapos de corações.

Código linguístico e cromático unem-se num hino ao portuguesismo das gentes e da realidade. Se o escritor para comunicar transmite emoções, também através dos efeitos sonoros das palavras de modo a que na poesia se realize a pintura, de igual modo a pintura figurativa transmite, no seu intertexto, toda a poesia de um encontro furtivo, reforçado pela música ritmada de um **fado**. Só que

el reconocimiento de las figuras no depende de una estructuración arbitraria de la expresión como en el caso del lenguaje verbal, sino de un preciso contrato comunicativo que cada vez implica una relación de verosimilitud entre las representaciones y los objectos de un mundo natural, a su vez semiotizado. (Calabrese 1993: 35),

aliás, plenamente cumprido na tela de José Malhoa.

² Trata-se de Maria Onofriana Severa cantadeira portuguesa do século XIX. De deslumbrante beleza e de bom coração, levou vida de meretriz. Na sua vivência boémia conviveu com fidalgos, políticos e artistas. Imortalizaram-na poetas e romancistas. O primeiro filme sonoro realizado em Portugal (1931) intitulou-se *A Severa*. Hoje, o nome Severa é símbolo da mulher que, frequentando o sub-mundo do fado, é alvo de paixões mais ou menos consentidas e correspondidas, mas cuja intimidade não negligencia um saudoso respeito.

90

O **fado** é, de facto, a portuguesíssima canção que, através de vários sistemas combinatórios de signos, transmite, sobretudo àqueles que também dele são actores, o conhecimento profundo de todas as portas do coração humano, o gemido do amor e a lágrima do sentimento, os sonhos peninsulares, a índole contemplativa e elegíaca estreme de uma individualidade, enfim, a alma nacional palpitante de emoção.

É a diversificada capacidade comunicativa do **fado**, que o remete também para uma diversidade cultural, e que é marca distintiva do povo que convive cordatamente com uma forma de conhecimento-vivência que é a saudade.

Por tudo o que foi dito se conclui que a comunicação não dispensa uma perspectiva cultural, cujo carácter antropológico contribui para a formação global do indivíduo. Ilibar a comunicação da cultura e da estética é reduzi-la a um estágio primário pouco consentâneo com a era transdisciplinar que se vive. O exercício da comunicação, hoje, resulta também do somatório de hipertextos pré-existentes que lhe confere uma riqueza e uma densidade excepcionais. Por isso a arte faz, ela própria, parte desse processo comunicativo que ainda resultará mais valorizado quando produto interactivo das diferentes artes.

Porque "As artes entre si se comunicam. / Cada uma ajuda à outra em seu ofício" (Ferreira 1973: 25), e o ofício, esse, é a comunicação entre os homens que, de qualquer forma, nunca pode ser

maquínicamente controlada, cuando todo lo que producimos, incluidas las teorías y las tecnologías comunicativas, está marcado al rojo vivo por un imaginario que nos analiza y al que nunca podremos analizar completamente (Lourau 1993, cit. por Abril 1997: 141).

Aceite-se, pois a comunicação nas suas multímodas formas desde que cumpra, de facto, a sua missão que, numa perspectiva antropológica, é também o progresso da humanidade.

BIBLIOGRAFIA

- ABRIL, Gonzalo *Teoría General de la Información*. Madrid: Ediciones Catedra, 1997.
- BARTHES, Roland *Aventura Semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAYLON, Christian e Xavier MIGNOT *La Comunicación*. Madrid: Ediciones Catedra, 1996.
- CALABRESE, Omar *Cómo se Lee una Obra de Arte*. Madrid: Ediciones Catedra, 1993.
- CARVALHO, Pinto *História do Fado*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1994.
- 56** GAUTHIER, Guy *Veinte Lecciones sobre la Imagen y el Sentido*. Madrid: Ediciones Catedra, 1986.
- GROUP N *Traité du signe visuel*. Paris: Editions du Seuil, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude *Olhar Ouvir Ler*. Porto: Edições Asa, 1995.
- LITTLEJOHN, Stephen *Fundamentos Teóricos da Comunicação Humana*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- MARTINS, Oliveira *História de Portugal*. Lisboa: Verbo, s/d.
- RÉGIO, José *Fado*. Lisboa: Brasília Editora, 1971.
- REQUENA, Jesús González *El Spot Publicitario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- VAZ, Isabel *Imagens da Vida ("Presença": Poesia e Artes Plásticas)*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1996.
- VIEIRA, Ernesto *Dicionário Musical*. Vol. I. Lisboa: Ática, s/d.
- ZUNZUNEGUI, Santos *Pensar la Imagen*. Madrid: Ediciones Catedra, 1995.