Miscigenação de linguagens

Miscenenation of languages

Isabel Ponce de Leão¹

Resumo: De uma tentativa de concetualização da arte, apoiada em vários teóricos, surge a constatação da interação das suas linguagens enquanto forma de otimização da mensagem. A arte presentifica-se como forma de resposta à situação da sociedade contemporânea sem obliterar dimensões retroativas e prospetivas, aqui adiantadas através de exemplos concretos com enfoque no pós-colonialismo.

Palavras-chave: Concetualização; arte; literatura; pós-colonialismo.

Abstract: From an attempt to conceptualize art, supported by several theorists, emerges the observation of the interaction of its languages as a way to optimize the message. Art presents itself as a form of response to the situation of contemporary society without obliterating retroactive and prospective dimensions, advanced here through concrete examples focusing on post-colonialism.

Keywords: Conceptualization; art; literature; post-colonialism.

¹ Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa; CEG-UAb (Portugal). ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0680-9164.

Quando José Régio afirmou que «A arte é só uma — idêntica a si própria num quadro e num bailado, num busto e num filme, numa sinfonia e num poema» (*Presença*, 27: 6), quando assim o fez, chamou a atenção de forma retrospetiva e prospetiva para a importância do diálogo entre a literatura e as diferentes artes, tentando sempre a sua atualização face aos desafios que se colocam no mundo atual.

O materialismo da sociedade contemporânea oblitera bastante o prazer estético, para tornar a arte num produto rentável face ao consumismo imanente. Não nego que a obra de arte seja, atualmente e também, moeda de troca, e investimento lucrativo, e, nesse particular, não será despiciendo uma análise do público consumidor das diferentes artes. Contudo, ao referir o mercado de arte, não negligencio a arte enquanto fruição estética, gozo e prazer. 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 objetivo a formatação da opinião pública.

Tudo isto requer, contudo, uma cauta conceptualização de arte, a aplicar com alguma prudência, fazendo-se a distinção entre o objeto artístico, integrador do seu mundo, daquilo a que Rosenberg (1964-2004) chamou «objeto

ansioso». Longe de receitas, ou conceitos fechados — o dinamismo da arte não o permite —, algumas teorias há que ajudam a incluir ou excluir o objeto do mundo artístico. 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. Também não as considero em plano de igualdade, mas creio e defendo que a boa pragmática se sustenta em consolidados suportes teóricos a que há que estar atento. Refiro-me às Teorias Essencialistas, Estético-Psicológicas, da Indefinibilidade da Arte, Institucionais e quedo-me na Simbólica.

Quanto às Teorias Essencialistas³, elas tentam descobrir e evidenciar as condições necessárias e suficientes imprescindíveis a um objeto 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.

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 transação é importante, não menos importante é a atenção dada à arte enquanto veículo cultural.

³ Saul Kripke é o principal defensor do essencialismo substancial.

Já as Estético-Psicológicas se centram no sujeito, posto que a mesma obra possa 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, e conclui que a forma significante é inerente a todas as obras de arte. Defende mesmo que a estética parte de uma experiência pessoal de uma emoção individual. Denomina-a emoção estética, dizendo-a diferente de todas as outras emoções e afirmando que a única causa da sua existência é a obra de arte.

As Teorias da Indefinibilidade da Arte preocupam-se com a meta-estética, ou 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, isto é, 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 objetivo não é o de chegar a uma definição
de arte, mas o de dilucidar o conceito de arte,
descrevendo a forma como se usa corretamente a expressão obra de arte.

Entre outros, George Dicki pugna pelas Teorias Institucionais, defendendo que «Uma obra de arte no sentido classificativo é um artefacto, sobre um conjunto de aspetos ao qual foi conferido o estatuto de candidato para apreciação por uma pessoa ou pessoas atuando em nome de uma certa instituição social (o mundo-da-arte)» (Dickie, 1976: 23)⁴. Terá, portanto, que reunir as condições necessárias e suficientes.

A Teoria Simbólica de Goodmann distingue-se por se preocupar com a natureza da arte e defender que o seu funcionamento é simbólico. A arte opera 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?», apontando o carácter e a função simbólica de toda a obra de arte. Ao ser contestado por nomes como o de Clive Bell, Goodman arqumenta que a simbolização que refere é intrínseca à obra de arte. Elimina qualquer tipo de representação e recorre ao funcionamento simbólico de objetos vulgares, desenvolvendo o funcionamento da arte por conexão com eles. Assim, releva que as propriedades que contam numa obra de arte são aquelas que a mesma possui e exemplifica relegando para o crítico de arte a sua deteção. Destarte, um objeto é uma obra de arte quando tem uma

⁴ 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 perspetiva estética e o contexto criativo. Tudo afinal que se relaciona com o objeto estético.

atividade 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 confere-lhe capacidade explicativa, constitui-se como unificadora da arte, e pode-se conciliar com a de Clive Bell.

Naturalmente que cada teoria de *per si* é incompleta e redutora; mas a associação do que defende Clive Bell – um dos grandes opositores de Goodmann – à teoria simbólica deste, por paradoxal que pareça, pode abrir novas perspetivas. De facto, os diferentes campos da arte vivem mais de uma comunicação de ideias do que de aceções 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 Goodmann (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 objetos artísticos. Deixa, assim, para o crítico de arte a sua definição.

A caracterização da arte deverá fazer-se com base nas experiências do sujeito e dos atores do mundo da arte, mas também a partir dos «sintomas do estético» 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 perspetivas, viabilizando desejáveis posturas pessoais sobre esta questão, por agora ainda não resolvida. De facto, deverá haver 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.

Há, obviamente, a perceção de 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

⁵ A saber: «densidade sintáctica, densidade semântica, saturação relativa, exemplificação e referência múltipla e complexa» (Goodman, 2006, p. 9).

segundas podem ser reativadas por quem as lê. Na leitura de qualquer obra de arte, dever--se-á ter em conta a sua existência fenomenológica (antecede a materialização), comparada (identificação com objetos concretos não se confundindo com eles, exceção feita ao abstracionismo) e transcendente (emergência de um mundo de ideias e de sentimentos vagos, misteriosos, enigmáticos), porque 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: 96).

Face à leitura da obra de arte, acalento uma perspetiva baudelairiana, mas não esqueço que as condições de produção se prendem com questões contextuais e não ignoram tendências estéticas. Esta liberdade não gera consensos, mas põe em evidência que a leitura da obra de arte «por una parte reinvindica la subjectividade del juicio de valor, y, sin embargo, expressa una autorreflexión apreciativa; por outra, finge reencontrar los valores directamente en los fenómenos, aunque lo niega en teoria» (Calabrese, 1986: 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 com-

preender. 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, 1993: 63).

Ora, a existência do objeto 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 as livrarias, 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, por mera especulação ou por modismos, para o que contribuem, no caso da literatura, os mais que discutíveis tops de vendas divulgados por livrarias e publicações periódicas. 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 uma das garantias de divulgação da obra. Uma coisa é o ato 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 as obras, procurando atingir os públicos consumidores das diferentes artes. Não será o ideal, mas por agora é o possível.

O artista atualmente 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 concetualização, passando pela semiotização e pela enunciação, para chegar ao produto artístico, em função de um «eu» e de um «tu»,

condicionadores de toda a atividade, e de um conjunto de signos, enquanto o interpretante segue o caminho exatamente inverso: parte do produto que perceciona, 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. É através da experiência que se consegue gizar a caracterização do público que consome⁶ as diferentes artes.

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 à convenção, outrossim se torna um ícone que persegue e incorpora a realidade transmitida pela sensibilidade. Volto a Régio (*Presença*, 27: 5), que reitera: «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 também 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, perseguindo Ezra Pound, a linguagem carregada

⁶ Ao utilizar a expressão «consome as diferentes artes», refiro-me não só ao comprador ou ao crítico de arte, como ao mero fruidor, ou seja, aquele que por prazer estético frequenta exposições, bibliotecas e museus.

de significado, que requer um estudo de dois objetos reais ainda que operacionalmente diferenciados, mas correlatos. 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 teorética [...] 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)

Seja como for, a literatura pode interpretar inteligentemente a realidade física e abstrata 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 objetiva e conquistem novos espaços e novas hipóteses de, pelo imaginário, entenderem a realidade.

A arte literária, mesmo se enraizada em factos reais, é fruto do imaginário, da captação da realidade através de uma aguda perceção dos sentimentos e/ou dos sentidos que, explorando as capacidades linguísticas, as controla aos níveis semântico, fonético e sintático, 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 plásticas, elas são um suporte da comunicação em que se materializa um fragmento do universo percetivo 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 e, enquanto elemento de conteúdo, autoriza a atualização do seu significado. São a ambiguidade (enquanto violação de regras do código ligada ao contexto) e a autorreflexão (a individualidade chama a atenção para a sua própria organização) que reivindicam para a imagem o epíteto de texto estético com um determinado estilo, quer dizer, a assunção, por parte do autor, dos universos semânticos individual e coletivo.

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 abstração, competindo ao artista a seleção da técnica evidenciada pelo gesto. É uma expressão artística que atravessa toda a história da humanidade numa perspetiva 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 subjetiva 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 guiser entender, estando na direta 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 aspetos 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 objetividade material de qualquer obra de arte presentifica-se num texto; como tal, há que explicar os objetos 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 expréssion y comunicación de unos e outros textos, además de las semejanzas estructurales estabelecidas precisamente por la condición textual» de ambos (Berrio e Fernández, 1988: 13). Ignorar o diálogo que as artes mantêm entre si é subestimá-las e empobrecer o teor das suas mensagens.

Convergências, cumplicidades e afetos 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 expressión del espacio como categoria antropológica esencial de la experiência humana» (Berrio e Fernández, 1988: 212).

Os textos presentificam-se, habitualmente, num suporte material. A materialidade do quadro impõe-se de *per si*. Desperta, instintivamente, vários sentidos e é, enquanto objeto, 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 quadro como los fonoacústicos del poema, participan del carácter de modelización secundaria que hace de esas formas previas, relativamente indiferentes em la significación práctica-conceptual del lenguage, signos poderosamente necesarios y endo-deíticos en su articulación concreta del enunciado artístico. (Berrio e Fernández, 1988: 178)

Interessa-me esta comunicação articulada que ressalta da interação 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 estética da receção.

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 objetivos da sua esteticidade, nunca descurando a dupla dimensão génese / receção subliminais. O diálogo entre estas formas de arte deleita, subjuga e induz a desmesuradas confidencialidades solidárias, porque traduz «a espacialidad convencional el universo de ritmos móviles de la orientatión antropológica humana» (Berrio e Fernández, 1988: 189).

Partindo de uma pluralidade material, palavras, ritmos, formas, colagens, cores consolidam zonas de identificação imaginária, através das quais a inventiva humana constrói as representações artísticas da sua identidade antropológica. É esta componente onírico-imaginativa que outorga à materialidade a sua orientação poética e estética. É assim que idiossincrasias estruturais e antropológico-imaginárias relativas à criação e à receção ajudam a configurar e a compreender a esteticidade da obra de arte.

O relacionamento das diferentes artes é algo inato e instintivo, admitindo-se, como admito, que a arte configura reações à simbiose de elementos extrínsecos e intrínsecos ao ser humano. Por tal, se não se pode alhear do mundo interior do artista, também não pode ignorar os fenómenos políticos, sociais, históricos... locais e mundiais, na senda da multi / interculturalidade, que, ainda que implicitamente, estão na sua génese.

São vários os exemplos do relacionamento intersemiótico das artes. O relato da Anunciação do Anjo a Maria, indicando-a como Mãe de Deus, aparece em textos antiguíssimos, como a Bíblia (Lc 1, 28-49) e o Al-Corão (3: 46-49; 19: 17-22). Enquanto texto linguístico, é recreado, sobretudo, para um público infantil. Contudo, é a pintura que, com mais frequência, dialoga com esse passo bíblico de diferentes formas, mas sem nunca trair o cânone; são 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, há um tríptico do fim do século XV, cuja autoria ainda se discute (Carlo Braccasco?), que representa a mesma passagem bíblica numa Nossa Senhora de formas torneadas e erotizadas, visitada por um anjo esvoaçante em jeito de cupido. Esta pintura, pertencente à escola de Milão, 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, otimizam a compreensão da mensagem e conduzem dum caos inicial a uma existência completa, singular e concreta na sua presença fenomenológica e transcendente.

A verdade é que temas e motivos adjacentes às diferentes artes coincidem em termos espácio-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 otimização da mensagem estética resulta da complementaridade das artes de que são corolário, entre outros, a geração órfica e a geração presencista de 1927--1940, sobretudo Régio e Júlio (Saúl Dias), que complementaram através do desenho a sua própria produção literária, o movimento neorrealista através de nomes como Alves Redol, Fernando Namora ou Júlio Pomar, ou o chamado movimento surrealista presentificado em obras de António Pedro, Vespeira e Alexandre O'Neill.

Sendo as artes subsidiárias umas das outras, muitos outros exemplos se instituem paradigma, podendo servir 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.

Também por isso há que recuar ao passado artístico como forma de chegar à contemporaneidade que, naturalmente, tem uma dimensão mais pragmática para a vida. Refiro, a título de exemplo, o corte radical com a ancestralidade anunciado pelos futuristas que, afinal e felizmente, nunca se concretizou.

É, sobretudo, no século XX que a interação das artes começa, de facto, a fazer parte de vários projetos estéticos que refletem, eles mesmos, sobre a linguagem artística. Tal é o caso de Picasso e Braque, que desconstroem e reconvertem a sua pintura numa espécie de campo de escrita, servindo-se assaz 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 interação 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.

Desde a década de 90 do século XX que a arte sai à rua através de jovens artistas que, vivendo a Guerra do Golfo e uma atmosfera de crise universal, sem quaisquer complexos de inferioridade, escrevem e escrevem-se,

expõem e expõem-se dentro e fora do país, viajam, estudam numa demanda de permuta de experiências. Trata-se de uma geração cosmopolita, nascida depois do 25 de Abril, que encara a movimentação internacional como uma inevitabilidade; perseguem o multiculturalismo onde convivem todo o tipo de tendências e temáticas, revelando um território ilimitado e plural, em que os valores portugueses se podem e devem consolidar.

A primeira década do século XXI legitimou, sem cortes nem ruturas traumáticas, a afirmação de novos percursos e novos autores, bem como a sua boa convivência com todas as tendências passadas, presentes e as que sensibilizam uma memória prospetiva. Por outro lado, os artistas deixaram de ser artesãos de uma só arte para se dedicarem à Arte⁷ — os arquitetos pintam os pintores realizam filmes, os cineastas escrevem, os escritores esculpem...

Os acontecimentos de 11 de setembro nos Estados Unidos suscitaram novas perspetivas globais que se imiscuíram na arte conferindo um lugar de destaque aos artistas não ocidentais bem como aos seus objetivos e ideais. Começa-se, cautamente embora, a falar de Pós-Colonialismo, movimento estimulado pela obra *Ocidentalismo* (1978) de Edward Said, que defende a teoria de que as sociedades coloniais ocidentais erigiram uma ideia de

⁷ Cf. José Régio in *Presença*, 27, p. 6, acima citado.

oriente conotada com exotismo, perigosidade e subalternidade.

Justamente, o objetivo do Pós-Colonialismo «é igualar o estatuto económico e cultural das sociedades não ocidentais, contra as imposições de atividades coloniais ocidentais presentes e passadas» (Newall, 2008: 172). Identidade, etnia, classe e género convertem-se em temas primordiais da expressão artística. Ainda que as preocupações do Pós-Modernismo pareçam agora anacrónicas, porque tão só apostas ao ocidentalismo, a verdade é que este movimento viabilizou certas liberdades de expressão artística que se expandiram por todo o mundo. Está, pois, posta de lado a palavra rutura. Poder-se-á, sim, falar de diferentes preocupações e objetivos, mas iqual uso de recursos materiais e mesmo formais.

O pós-colonialismo reveste-se ainda de um carácter híbrido, pois artistas, tanto ocidentais como não ocidentais, procuram inspiração em formas artísticas que ultrapassam as fronteiras culturais. Trata-se de uma tentativa de leitura do mundo contemporâneo com vista à estruturação de uma cidadania multicultural, igualitária e emancipatória de formação humanística cosmopolita. A arte caracteriza-se agora pela multiplicidade e pela transversalidade tentando, sistematicamente, superar o paradigma moderno precedente, bem como o momento cronológico, porque «o colonialismo direto se extinguiu em boa medida; o imperialismo sobrevive onde sempre existiu, numa

espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas ideológicas e sociais» (Said, 2003: 40). Identidade e diferença são conceitos que apontam para um espaço contínuo, sem fronteiras onde o eu e o outro partilham crenças e estéticas fazendo desmoronar posições dominantes e subalternas, como tão bem o demonstram textos literários e plásticos de Eugénio Lisboa, António Lobo Antunes, João de Melo, Dulce Maria Cardoso, Afonso Cruz, Leonor Xavier, Alberto S. Santos, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, Eleutério Sanches, Malangatana, Dília Fraquito Smarth, João Garcia Miguel, Pancho Guedes, Balbina Mendes, do também realizador Gabriel Abrantes, ou do jornalista polaco Ryszard Kapuscinscki, em Mais um dia de vida — Angola 1975.

Na senda do pós-colonialismo e, por vezes, nele se inserindo, surge uma arte de rua que transforma a cidade contemporânea em artefacto cultural sistematicamente mutável por dinâmicas socioculturais díspares. Por vezes, o espaço metropolitano torna-se palco de contendas simbólicas onde os diferentes atores e interesses colidem alheando-se de princípios estéticos. Refiro-me às linguagens visuais ilegais, que não prescindem do código linguístico — o *graffiti* e a *street art* —, visíveis, normalmente, nas zonas antigas das grandes cidades ou nas suas periferias, e que acentuam as dinâmicas conflituais. Pretendendo ser autênticos exercícios estéticos e políticos, introduzem, em grau elevado, ruídos na paisagem pela escolha indevida dos spots; não deixam, contudo, de ser elementos preciosos para a construção da história da arte e da humanidade, conquistando aos poucos os seus espaços em museus, murais e outros espaços culturais, onde entram no domínio das artes decorativas. Este tipo de linguagem, inicialmente marginal e destrutivo, tem vindo a depurar-se e, do anonimato, passou ao autoral instituindo-se arte verdadeira. Agora os vários níveis desta linguagem pelejam entre si, e estabelece-se uma interação convivial das diferentes artes através de uma permuta sistémica, reflexo da vida humana, pois que, sendo a leitura da obra de arte uma reativação do sentido, a subjetividade de um Clive Bell ou de um Nelson Goodman será sempre bem-vinda.

Convocar uma inteligência visual capaz de construir estruturas do entendimento, que vão além dos processos racionais e dedutivos puros, será a melhor forma de repensar a arte porquanto modos sensoriais reclamem, necessariamente, a perceção e o pensamento de acordo com a interpretação de um meio profundamente alterado pelo progresso tecnológico. Régio, sem o saber, antecipou-o.

Bibliografia

Impressa

Bell, C. (1993). Opiniões. *Presença*, **1**. Edição Facsimilada Compacta. Contexto: 3. Lisboa;

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

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

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

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

Goodman, N. (1978). *Modos de fazer Mundos*. Asa. Porto;

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

Kripke, S. (1980). *Naming and Necessity*. Blackwell. Oxford;

Newall, D. (2008). *Compreender a arte*. Editorial Estampa. Lisboa;

Ponce de Leão, I. (2019). *Pro Litteris*. Fundação Engenheiro António de Almeida. Porto;

Presença (1993). Edição Facsimilada. Contexto. Lisboa;

Rosenberg, H. (2004). *Objeto Ansioso*. Cosac & Naify. São Paulo;

Said, E. (2003). *Cultura e imperialismo*. Companhia das Letras. São Paulo;

Silva, V. de A. e (1982). *Teoria da Literatura*. Almedina. Coimbra;

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

Digital

Almeida, A. (2000). O Que é Arte? Três teorias sobre um problema central da estética. [Em linha] Disponível em https://pt.scribd.com/document/93883480/O-que-e-a-arte-Aires-Almeida [Consultado em 09/11/2021].