

LITERATURA E (OUTRAS) ARTES

Amélia Maria Loureiro Correia

Escola Básica 2,3 Jorge de Montemor/Centro de Literatura Portuguesa

1. LEITURAS EM DIÁLOGO NA ESCOLA

Para os caminhos que nos propomos trilhar no presente estudo, partimos do entendimento da Literatura como fenómeno semiótico com valor artístico. Nos anos 80, a ascensão da semiótica veio colocar a Literatura a par das demais manifestações artísticas criadas pelo Homem. Claus Clüver, por exemplo, num texto intitulado “Estudos Interartes: Introdução Crítica”, destaca o seu papel determinante no tratamento das obras de arte como “estruturas (usualmente complexas) de signos” e na sua consideração como “textos”, “qualquer que seja o sistema sígnico envolvido” (Clüver, 2001: 339). Porque na perspetiva da semiótica tudo pode ser sinal, fará sentido falar de uma semiose pictórica ou de uma semiose cinematográfica do mesmo modo que falaremos de uma semiose literária. Centrando-nos no domínio das obras literárias, em particular, é possível observar como estas exigem uma leitura num duplo plano: o do texto (considerando cada sinal e a sua articulação com os restantes no interior do mesmo) e o do sistema semiótico literário (situado num plano metatextual), explorado por quem emite esses sinais (os criadores) e por quem os recebe (os leitores). E justamente este sistema semiótico literário é – como o das restantes Artes – heterogéneo e plural (na sua consti-

tuição), complexo (no seu funcionamento) e aberto, porquanto permite interação e permuta com outros signos de diferenciados e vários sistemas semióticos (filosófico, político, religioso ...).

Um outro aspeto a ter em conta respeita à existência, no(s) texto(s) literário(s), de outros signos que não pertencem ao sistema linguístico utilizado. Não se esgotando neles, é indiscutível que uma semântica literária passará pelo valor (semântico) dos signos linguísticos. Reportamo-nos aos temas, motivos, mitos ou símbolos arquetípicos presentes nos mesmos. Estes poderão ser transpostos para outro tipo de semiose artística. Falar-se-á então de uma transposição semiótica interartes. Por sua vez, esta transposição poderá ser algo de estruturante, de constituinte da própria obra. Signos verbais e signos pictóricos poderão, a par, ir estruturando um texto e construindo uma só mensagem (artística). A ópera – sendo poesia lírica acompanhada de canto – e a poesia efrástica – enquanto texto descritivo de uma obra de arte visual – são exemplo do que afirmamos. Notando o implemento que a última conhece no período Barroco, Aguiar e Silva, em capítulo específico do seu manual *Teoria e metodologia literárias*, nota o assinalável número de artistas que então se inspiraram em “figuras e cenas extraídas de obras poéticas”, entendendo que, em ambos os casos – quer o da poesia que se constrói a partir de uma obra de arte quer o da pintura que se baseia em temas inicialmente tratados na literatura –, nos encontramos perante o “fenómeno de transposição semiótica” de que falávamos acima, explicitando o porquê de tal juízo: “o texto poético é construído com signos e uma gramática que dependem de um sistema semiótico diferente daquele de que dependem os signos e a gramática do texto pictórico” (Silva, 2004: 165).

Não obstante a atenção que este campo de estudos tem vindo a merecer recentemente, é necessário lembrar que, desde cedo, na tradição cultural do Ocidente, as relações entre as Artes constituíram matéria de reflexão e/ou teorização. Recuando à Antiguidade

Clássica, nomes como os de Plutarco, Platão, Aristóteles ou Horácio figuram entre o elenco de autores que atentaram em questões respeitantes ao diálogo entre a poesia e a pintura. Veja-se, por exemplo, a difusão que o símile horaciano *ut pictura poesis* haveria de conhecer até aos nossos dias.¹ Também durante a Idade Média e depois, com mais intensidade, no período temporal que decorre entre o Renascimento e a primeira metade do século XVIII, diversos autores sustentaram a existência de diferentes graus de analogia entre a poesia e a pintura. A mimese era então a matriz comum às duas artes irmãs. Principiando a ser abaladas na segunda metade do século XVIII e sendo, já em plena vigência do Romantismo, o símile horaciano substituído por nova comparação – *ut musica poesis* –, num período que estabelece o princípio de uma hierarquia das artes (cujo esboço principiara ainda em finais de setecentos), as relações entre a poesia e pintura tornariam, porém, a ganhar relevo com as estéticas do Realismo e do Parnasianismo. Se, como nota Aguiar e Silva, o Romantismo privilegia a “subjetividade como princípio gerador da arte” e exalta “a criação em contraste com a imitação”, elegendo a música (ao invés da pintura) como “a arte gémea da poesia”, as criações das últimas décadas de oitocentos “valorizam a representação do mundo exterior, prestando acurada atenção às formas, aos volumes e às cores cultivando (...) as descrições minudentes, exatas, coloridas e pitorescas”. A poesia parnasiana “ênfatisa os valores plásticos do discurso literário” (Silva, 2004: 168 e 169). Seria, no entanto, nos inícios do século XX, com o surgimento do Modernismo (e os *ismos* que lhe estão associados) que se intensificariam as relações entre a Literatura

1 Apesar de – como nota Aguiar e Silva –, iniciando a *Epistola ad Pisones* (vv. 31-364), o famoso símile não encerrar “um sentido de ordem ontológica”, visto não estabelecer “uma comparação estrutural entre as duas artes” (Silva, 2004: 164). O que Horácio faz nestes versos iniciais é chamar a atenção para um modo idêntico de perceber e/ou de fruir as criações de uma e outra forma de manifestação artística.

(e a Poesia, em particular) e as (outras) Artes (sobretudo as Plásticas). Estas mesmas relações haveriam de adquirir novos e evidenciados contornos, já na segunda metade do século, com as criações da poesia concreta. A este respeito, afirma Claus Clüver: “Todo o século XX foi marcado por um alto grau de interatividade entre as artes, e tal tendência continua a ser visível”. E acrescenta, em jeito de advertência: “Qualquer paradigma para os estudos literários que exclua esta dimensão acabará por se mostrar deficitário. (...) Os escritores sempre tiveram tendência para atravessar não apenas as fronteiras nacionais e linguísticas mas ainda as que separam as artes” (2001: 359).

O que se expôs até ao momento mostra como estilos de época dominantes poderão condicionar um maior ou menor envolvimento da Literatura com as (outras) Artes. Põe também em evidência uma discussão em torno das relações entre diferentes linguagens estéticas que estreitamente se articula com pressupostos teóricos e/ou orientações metodológicas que modelam diferentes campos de investigação. É visível um processo evolutivo dentro do próprio discurso sobre as artes que não pode ser ignorado. Com efeito, as práticas de atuação e/ou as pesquisas mais recentes neste domínio não se coadunam já com (reduzidas) relações binárias entre textos – sejam individuais, no âmbito de uma área disciplinar ou arte, sejam de classes ou séries, ilustrativas de um género, período ou estilo – que caracterizaram os estudos interartes convencionais (pertencentes a uma fase que poderemos designar de comparística). Se antes se privilegiavam questões de imitação e de influência, hoje valorizam-se aspetos no domínio da intertextualidade e da reescrita (remetendo ambas para uma conceção mais ampla de tradução).² De uma perspetiva interdisciplinar

2 Clarifica Clüver a este respeito: “(...) os contactos entre os textos verbais e não-verbais que agora são vistos como tipos de tradução incluem não somente a transposição intersemiótica

evoluiu-se para uma perspectiva transdisciplinar. Os objetos de estudos interartes são (numa fase contemporânea) manifesta e assumidamente mais diversificados e abrangentes (admitindo até a inclusão de textos não artísticos).

Não se questionando hoje uma evidenciada ligação entre as diferentes artes, será importante considerar – como afirma Mario Praz num estudo intitulado “Ut pictura poesis” – o facto de muitos dos “relacionamentos” notados e/ou “transições da pintura para a poesia e da poesia para a pintura” nos dizerem muito pouco sobre “o estilo, a partir do qual os empréstimos foram efetuados” (Praz, 2007: 119). Em sua opinião, “só temos o direito de falar em correspondências, onde existem intenções comparáveis, acompanhadas por meios técnicos correlatos” (Praz, 2007: 124), sendo, por conseguinte, numa “caligrafia” própria de cada época que se deverá procurar “um ponto de partida para uma aproximação mais satisfatória ao paralelismo entre as várias artes” (Praz, 2007: 129).³ Também Aguiar e Silva chamara a atenção para a(s) controvérsia(s) que as relações entre as duas *artes irmãs* suscitam. Nota que esta(s) não existe(m) quando (i) essas inter-relações “se inscrevem no âmbito de códigos semântico-pragmáticos que são independentes dos recursos e meios próprios da semiose poética e da semiose pictórica”, (ii) “um texto pictórico representa um tema extraído de um texto poético” ou, inversamente,

(...) mas também a descrição verbal, aspetos de musicalização, a ilustração visual, a ‘transcrição’ de certas características na música programática, a mímica, a dança e a adaptação de textos verbais às exigências de outros media, bem como às convenções que governam o seu uso (teatro, ópera, cinema, televisão)” (2001: 342).

3 A justificação apresentada por Mario Praz é a seguinte: “A caligrafia ensina-se e algumas das suas características pertencem ao estilo generalizado na época, mas a personalidade de quem escreve, se tal se considerar relevante, não deixará de transparecer”. E acrescenta: “Em termos de caligrafia pode-se falar de um *ductus*, ou mão, ou estilo de escrita não só na própria caligrafia, mas em cada forma de criação artística, que é, até em maior grau, uma expressão, algo de filtrado ou espremido do interior de cada indivíduo” (Praz, 2007: 129).

“um texto poético, como acontece com a poesia ecfástica, descreve, comenta e (...) julga um texto poético”. Na opinião deste estudioso, as inter-relações entre a poesia e a pintura geram controvérsia quando se situam no plano da semiose ou modo de significação das duas artes, isto é, quando “se procura alcançar um nível de semelhanças, analogias ou isomorfias de ordem estrutural e técnico-formal”, justamente porque “se ultrapassa o plano estritamente semântico e se entra no domínio das equivalências, correspondências e analogias entre os signos, as convenções e as regras sintáticas”, sendo estas a determinar a combinação dos signos ou padrões macroestruturais (Silva, 2004: 172). Em jeito de fundamentação das considerações tecidas, Aguiar e Silva apresenta os exemplos (i) dos caligramas de Apollinaire, (ii) dos quadros (das palavras em liberdade) dos futuristas e (iii) dos textos da poesia concreta na segunda metade do século XX como ilustrativos do que podemos designar de “uma revolução nas relações entre a poesia e a pintura” por criarem “novos mecanismos semióticos na construção dos textos poéticos” e obrigarem “o leitor a adotar novas estratégias e novos processos de leitura” (Silva, 2004: 173). Reportando-se ao domínio mais específico da pintura impressionista, também Bernard Vouilloux, num estudo intitulado “‘Impressionismo literário’ – uma revisão do conceito”, depois de reconhecer que “há mais de um século que os críticos literários, os historiadores e os estilistas relacionaram certas tendências da literatura da segunda metade do século XIX com a pintura impressionista” – tendo daí extraído “argumentos ou analogias, a partir das quais criaram a categoria do ‘impressionismo literário’” –, sublinha a importância de serem identificadas “as condições que possibilitam as equivalências, correspondências, ou transposições entre dois sistemas semióticos tão diferentes como os da literatura e da pintura” (2007: 339-346).

Num estudo recente, intitulado “*Literatura, cânone e ensino*”, Helena Carvalhão Buescu, após enumerar um conjunto de características a considerar “para pensar um cânone literário para o EBS [Ensinos Básico e Secundário]”, chama a atenção (entre outros aspetos) para a importância do “privilégio de uma componente da relação com a cultura visual, nomeadamente a educação pela arte” (Buescu, 2011: 81). Em momento anterior, observara que, “em primeira instância”, os programas de Português devem hoje “contribuir para uma responsabilidade estética e humanística”, onde a literatura é entendida enquanto “território em que uma língua é também arte e cultura” (Buescu, 2011: 64) e, corroborando o pensamento de Manuel Gusmão (2003: 241-245), sublinha a pertinência de se observarem em contexto escolar as interações que a literatura estabelece com outras artes e manifestações culturais.

Os estudos mencionados e as considerações a este respeito tecidas adquirem relevância particular enquanto fundamentação teórica e crítica de um caminho possível, visando uma desejável revitalização da Literatura em contexto escolar: o da Literatura Comparada e, em particular, o da sua relação com as (outras) Artes. Constituíram motivação importante para a conceção e a elaboração de um conjunto de propostas pedagógicas e didáticas, incidindo em autores contemplados no cânone escolar e valorizando justamente intertextualidades (entendidas numa perspetiva semiótica), que passamos a apresentar. Seguimos uma linha de pensamento defendida em meios académicos e universitários mas que assume (ainda) repercussões de menor visibilidade no Ensino Secundário.

1.1. CAMÕES E A ARTE NO RENASCIMENTO

A lecionação da poesia de Camões poderá realizar-se por meio de uma leitura em diálogo com outras criações artísticas do Renascimento. Os conhecidos sonetos “Ondados fios de ouro reluzente”

e “Um mover d’olhos brando e piadoso” permitem uma análise a par da observação de quadros, contendo igualmente a representação de figuras femininas, de alguns dos nomes mais célebres de quatrocentos e quinhentos – designadamente “Madonna dellle roccie”, de Filippo Lippi, “O nascimento de Vénus”, “A primavera” e “Vénus e Marte”, de Sandro Botticelli, “Giovanna Tornabuoni” de Domenico Ghirlandaio, ou “Mona Lisa”, de Leonardo da Vinci. Nos primeiros (textos poéticos), identificar-se-á a presença de recursos expressivos vários, contemplando aspetos referentes a rima, ritmo, pontuação, classes de palavras e/ou figuras de estilo enquadradas em distintos níveis de linguagem (todos concorrendo para esse poder sugestivo da palavra e a configuração de uma dimensão estética que os distingue de outros textos); nos segundos (textos pictóricos), evidenciar-se-ão distintos elementos de significação como cores e formas, (jogos de) luz e sombra, composição, perspetiva, proporção, gestos e linguagem corporal (de figuras representadas), objetos (e simbologia associada) e/ou tema(s) privilegiado(s). Em ambos os textos se reconhecerão traços comuns nas figuras femininas retratadas em conformidade com o gosto artístico e o estilo de época em que se integram.

Tome-se como exemplo o quadro “Vénus e Marte”, de Sandro Botticelli. Uma harmoniosa conjugação de cores – o branco e o dourado – nas vestes e no ondedado dos cabelos da deusa, sugerindo a ideia de perfeição e de uma beleza superior, sem mácula; os tons esbatidos e as linhas suaves que lhe contornam o rosto, introduzindo uma nota de delicadeza no retrato, acentuada pela serenidade que transparece do olhar (elemento dominante numa expressão facial que se fixa numa atitude de contemplação passiva) e/ou enfatizada pela(s) transparência(s) do tecido usado pela deusa e que a sua postura – de graciosa reclinção – deixa entrever; o modelado das formas (onde se destaca o traço preciso do desenho), fazendo

sobressair uma figura esbelta e esguia, de uma elegância extrema, serão elementos sublinhados numa leitura do quadro (similar à descodificação e interpretação dos signos e textos verbais) que possibilite ao aluno (re)conhecer técnicas inovadoras da pintura renascentista. Salientar-se-ão, de entre estas, (i) a perspectiva (rigorosa e científica), permitindo o tratamento real do espaço e da luz, (ii) a pintura a óleo (que substitui as anteriores técnicas da têmpera e do fresco), assegurando a elaboração de modelados e de velaturas, (iii) a naturalidade e o realismo anatómicos de figuras representadas ou a “harmonia”, o “equilíbrio”, a “graciosidade” e as “proporções harmónicas com base na forma humana” (Pinto *et al.*, 2006: 490). A mesma leitura promoverá a interiorização, devidamente fundamentada, de um ideal de beleza (feminina) renascentista que o aluno não lograria obter se se detivesse apenas na análise e no estudo de poemas (ou outras criações literárias), pertencentes ao período histórico e cultural em estudo. No estatismo da figura de Vénus, admirada por uma atitude de serena passividade (contemplativa) e por uma postura de delicada graciosidade, perceberá o aluno o propósito de captação de um momento/exemplo de beleza – que se quer eternizar (dentro dos preceitos da arte clássica e de uma estética renascentista) por se entender perfeita. Apurando um sentido estético, reconhecerá nesta representação pictórica de Vénus uma figura feminina passível de retratar, em termos poéticos, destacando os ondulados fios de ouro reluzente, um doce e humilde gesto, um repouso gravíssimo e modesto, um ar sereno ou uma celeste fermosura... como se lê nos versos de Camões:

Um mover d’olhos, brando e piadoso,
sem ver de quê; um riso brando e honesto,
quase forçado; um doce e humilde gesto,
de qualquer alegria duvidoso;

(...)
 esta foi a celeste fermosura
 da minha Circe, e o mágico veneno
 que pôde transformar meu pensamento.
 (1994: 161)

A figura celestial que o quadro de Botticelli grava na mente de quem o observa, pelo recurso a elementos de significação próprios de uma linguagem pictórica, será igualmente reconhecida pelos leitores do poema de Camões, mediante a descodificação de signos caracterizadores da linguagem verbal. De entre estes signos, em perfeita e harmoniosa conjugação de recursos expressivos nos planos fónico, morfosintático e semântico, poder-se-ão destacar: a sobriedade e a contenção discursivas, visíveis no uso de frases de tipo declarativo (menos propícias a efusivas expansões de emotividade do eu); a elegância e a sobriedade vocabulares, realçadas numa composição poética sujeita a rígidas regras de forma e conteúdo; a sucessão de frases nominais,⁴ a acumulação de adjetivos – maioritariamente destacados no final dos versos – e a predominância de nomes abstratos, evidenciando a feição descritiva do poema e uma figura onde os (poucos) traços físicos se esbatem para se realçarem atributos morais e psicológicos; a repetição do determinante artigo indefinido “um”, sugerindo uma figura de contornos propositadamente imprecisos, mais etérea que corpórea, mais celestial que terrena; a antítese e o oxímoro, indicando contradições de uma índole superior de difícil definição...; a presença da rima e a predominância de sons vocálicos suaves e doces (“i” e “u”), concorrendo para a harmonia do texto (também) em termos prosódicos. O texto de Camões é o retrato verbal de uma figura

4 Note-se o exíguo número de formas verbais no poema. Associa-se, deste modo, uma ideia de imobilidade ou estatismo à figura nele descrita também notada no quadro de Botticelli.

espiritualizada cujos traços essenciais são a doçura, a bondade, a gravidade, o sossego ou a candura no gesto e no olhar...⁵ As palavras de que o poeta se serve para nos pintar essa figura logram fixar na imaginação do leitor uma imagem similar à que nos oferece Botticelli recorrendo a uma gramática distinta. Ambos nos convidam a uma fruição estética do eterno feminino.

Esta metodologia da leitura literária poderá substituir outra(s) assente(s) na resolução de questionários que privilegiam no estudo do texto literário a sua dimensão de enunciado linguístico ou o tomam como pretexto para abordagens que relevam perspectivas discursivas e comunicacionais. A consulta de manuais escolares atuais permitirá observar como frequentemente se solicitam ao aluno atividades que não exigem um investimento sério em trabalhos de pesquisa relativa a outras criações (verbais e não verbais) que, surgidas no mesmo período, convidam a diálogos profícuos com os textos do(s) autor(es) em estudo. Quando estas intertextualidades são contempladas, privilegiam amiúde o desenvolvimento de competências de leitura de imagens que não vão muito além de comparações binárias entre os dois textos – o verbal e o pictórico – em confronto ou de uma sumária identificação de traços comuns entre objetos e figuras presentes em ambos.

5 Os nexos entre palavra poética e imagem em Camões são objeto tratado em estudos vários. Destacamos o artigo “Couleurs de peinture et couleurs de rhétorique dans la poésie lyrique de Camões” de Aurelio Roncaglia (1981: 371-386), no qual se sublinha uma inspiração “pictórico-intelectualista” na sua obra devida a recorrentes notações de cor evocadas (e intensificadas) pela linguagem verbal. Mais recentemente, Carlos André (2008), num volume intitulado *O Poeta no miradouro do mundo. Leituras camonianas*, destaca a plasticidade discursiva e o visualismo evidenciados em determinados episódios e estâncias de *Os Lusíadas*. O presente artigo pretende ilustrar o modo como a análise de textos camonianos a par de criações pictóricas renascentistas pode potenciar e enriquecer a(s) leitura(s) literária(s) em contexto escolar.

1.2. CESÁRIO (POETA-PINTOR) E OS IMPRESSIONISTAS

É nossa convicção que a teoria ilumina a prática. Ensinar a ler quadros é um processo moroso e exigente que promove competências de interpretação e de fruição estética dos mesmos. Gradualmente o aluno adquire destrezas que o habilitam para a descodificação de signos próprios de uma gramática pictórica. Observando quadros impressionistas, identificará enquanto elementos de significação: a secundarização do(s) tema(s) ou de uma história dos quadros para dar relevo ao modo de pintar; o estilo (livre e espontâneo, adequado à captação de impressões imediatas) e as técnicas pioneiras, beneficiando de novidades então introduzidas (a fotografia ou os tubos de tinta portáteis oferecendo uma mais variada e quase infinita seleção de cores) e que permitiram renovar formas de execução das obras; a flexibilidade em relação às leis da perspectiva; os efeitos da luz sobre os objetos representados; a introdução do conceito de pintura ao ar livre; a preferência por cores puras, vivas e/ou contrastantes; as pinceladas rápidas, visíveis e imprecisas em quadros (frequentemente) de textura rugosa e apresentados como imperfeitos ou inacabados.

Neste âmbito, a analogia entre a linguagem pictórica e a linguagem verbal é particularmente bem ilustrada (entre nós) pela obra de Cesário Verde. Os signos de uma gramática poética serão familiares ao aluno que focará a sua atenção em aspetos respeitantes a: estruturas estrófica, métrica e rimática privilegiadas; registos de língua introduzidos como novidade numa tradição literária; imagens que acentuam o pendor descritivo e o visualismo dos versos; plasticidade da linguagem, conseguida por vocábulos frequentemente sugestivos de formas e cores; enumerações sucessivas; adjetivos, advérbios e sinestésias realçando impressões sensoriais do eu suscitadas pelo real exterior; recurso a pontuação predominantemente lógica; perspectiva e pontos de vista do eu sobre realidades e figuras observadas; expres-

sividade de (outros) recursos vários nos domínios sintático, morfológico ou semântico da língua.

Atentemos numa exemplificação mais precisa de uma aplicação didática (possível) das intertextualidades que propomos.

Naquele *pic-nic* de burguesas,
 Houve uma coisa simplesmente bela,
 E que, sem ter história nem grandezas,
 Em todo o caso dava uma aguarela.

“De tarde” (Verde, 1995: 106)

Só a quadra transcrita bastaria para evocar a aproximação da poesia à pintura em Cesário Verde.⁶ O pendor descritivista destes versos, manifestos em recorrentes notações de cor sugestivas da reprodução de um singelo quadro do quotidiano, suscitam no leitor uma imagem de Cesário como poeta-pintor – imagem essa reforçada pela observação de uma reprodução do quadro de Édouard Manet, “Almoço na relva”, quase sempre presente nos manuais da disciplina de Português ao lado do poema “De tarde”. Não será, porém, suficiente.

Propõe-se antes uma leitura literária seguindo uma metodologia que começa por olhar a criação de Manet, não como ponto de chegada mas como lugar de partida para um entendimento fundamentado de uma representação pictórica da realidade na poesia de Cesário. O objetivo desta leitura é mostrar ao aluno a literatura como arte e conduzi-lo à perceção do sistema de relações estabelecido entre as

6 O visualismo dos seus versos tem sido sublinhado por diversos autores. Merece-nos referência um recente estudo de Maiara Gouveia (2006) intitulado “A plasticidade na poesia de Cesário Verde”. Referindo aspetos também relevados por esta estudiosa, o nosso artigo privilegia uma operacionalização didática das *intertextualidades* a que a escrita cesarina convida com criações impressionistas.

diversas formas de expressão da criatividade humana e de diferentes códigos artísticos, buscando uma determinada realização estética. O verso “Pinto quadros por letras, por sinais”, que inicia o longo poema “Nós”, poderá constituir o ponto de partida para um alargamento do saber do aluno sobre o impressionismo e os seus protagonistas.⁷ Assim reconhecerá em Cesário uma técnica de apreensão do real similar à que foi utilizada por estes criadores e procederá à leitura de alguns dos seus poemas notando a aproximação a “uma pintura ligada à vida citadina e às impressões sensoriais dos seus autores” (Pinto *et al.*, 2006: 718). A acumulação de sensações isoladas, de aspetos parciais da realidade típica da pintura impressionista, por exemplo, é sugerida pelo uso da estrofe curta (a quadra ou a quintilha) que não nos apresenta o mundo exterior observado como um todo com visíveis ligações de causa-efeito entre os diversos elementos que o constituem, mas antes evoca fragmentos, flagrantes captados pelo olhar que observa e que – como a pincelada a traços rápidos dos impressionistas – deverá ser uma captação furtiva de uma impressão pura do instante fugidio, do momento. Também a sugestão de sensações auditivas nas sinestésias frequentes em variadíssimos versos do poema “Num bairro moderno” (entre outros que poderíamos citar) mostra que importa ao sujeito poético não apenas o observado mas as impressões suscitadas e, mais uma vez, aproxima a sua poesia de uma pintura que reage contra o concetualismo e busca uma arte mais sensorial. Muito sugestivo também da impressão causada prevalecendo sobre o próprio objeto de observação é o verso “Amareladamente, os cães parecem lobos” (Verde, 1995: 104) pelo uso do advérbio de modo anteposto ao nome a que se reporta em “O sentimento dum ocidental”.

7 Os quadros que referiremos são de autores estrangeiros. Não se exclui, porém, a possibilidade de ilustração do diálogo entre a pintura impressionista e a poesia cesarina – nosso objeto no presente ponto – mediante a leitura (numa perspetiva semiótica) de alguns quadros de criadores portugueses como Henrique Pousão, Silva Porto, Carlos Reis ou José Malhoa.

O impressionismo instaura um novo modo de olhar a realidade, intentando captar as suas nuances decorrentes de sucessivas e variadas cambiantes de luz. Se da paisagem em Monet e Renoir se pode dizer que “é toda ela uma cintilação de luz e de cor, vibrações luminosas, sensibilidade cromática expressa por cores puras” (Sproccati, 1999: 129), alguns versos de Cesário lembram a tela de um pintor impressionista pela evocação de idênticas sugestões. Encontramo-los no poema “Cristalizações” cujo título (e versos iniciais) põe(m) a tónica nas temperaturas gélidas e na luminosidade típicas de um dia de inverno. Será também de sublinhar o modo como a combinação de sensações oriundas de dois sentidos distintos – o tato e a visão – põe em relevo os efeitos de reflexo da luz sobre a água que, por sua vez (bem ao gosto destes artistas), espelha em si a paisagem circundante. A ênfase que entre os autores do grupo do Café Guerbois é colocada na representação do real modelado por diferenciadas inflexões da luz ou de um mesmo motivo captado em diferentes momentos do dia está também presente em Cesário. Veja-se o primeiro verso de “O sentimento dum ocidental” indiciando um retrato condicionado por um momento temporal específico: “Nas nossas ruas, ao anoitecer, / Há tal soturnidade, há tal melancolia” (Verde, 1995: 97). O próprio título da terceira parte do poema – “Ao gás” – põe em relevo uma realidade observada sob a luz dos candeeiros a gás que então começavam a surgir na Lisboa finissecular. Em inúmeros textos da maturidade poética do autor é visível a percepção da realidade em função da incidência de determinados efeitos da luz, acabando por esbater, diluir formas ou contornos precisos nos elementos observados como acontece nas telas dos impressionistas. Pinceladas de tons e cores diferenciadas surgem recorrentemente na tela-papel de Cesário Verde que assim privilegia uma ótica pictural sobre uma realidade que nos é oferecida como tendo sido instantaneamente captada no exato momento da sua observação.

É em “De tarde”, porém, que a palavra poética parece dar lugar ao pincel na tela-papel cesarina, convidando-nos a acompanhar um processo descritivo que se esboça a partir de um plano mais abrangente ou genérico para nos levar a deter o olhar num ínfimo pormenor de onde ressalta toda a beleza do quadro: “Pouco depois, em cima duns penhascos, /Nós acampámos (...) Mas, todo púrpuro a sair da renda /Dos teus dois seios como duas rolas, /Era o supremo encanto da merenda /O ramalhete rubro das papoulas!” (Verde, 1995: 106 e 107). Justifica-se uma leitura em diálogo do poema com o quadro de Manet, “Almoço na relva”. As diferenciadas notações de cor no primeiro poderão suscitar a referência no segundo à “utilização de largas zonas de cores” criando “contrastes muito pronunciados” (Sproccati, 1999: 126) ou os evidentes “contrastes luminosos conseguidos com as vestes escuras dos homens e os tons pastel da carnação do modelo feminino” (Pinto *et al.*, 2006: 723). Carnação feminina também com algum destaque no poema de Cesário, servindo de contraste ao rubro das papoulas que se pretende realçar. Por oposição ao Romantismo, às convenções de uma arte acadêmica e também a um intelectualismo social da pintura realista, o “Impressionismo foi ‘a enérgica negação da ideia e o regresso ao sentimento imediato’, ou seja, à sensação do momento” (Pinto *et al.*, 2006: 718). É precisamente esse instante fugaz e a impressão suscitada no *eu* que a poesia de Cesário nos oferece e assim se configura criativamente inovadora no panorama literário das últimas décadas de oitocentos. Temas/motivos do quotidiano – citadino ou campestre, doméstico ou profissional e/ou simplesmente incidente em atividades de um lazer tipicamente burguês em finais de século – tornam-se, quer nos versos de Cesário quer nas telas dos impressionistas,⁸ matéria artística.

8 “Os retratos dos impressionistas diferiam dos tradicionais na medida em que prestavam maior atenção ao ambiente em que se situava o retratado do que à sua psicologia e à exatidão da representação. As personagens já não eram figuras isoladas e abstratas com a fria apa-

1.3. FERNANDO PESSOA E AS VANGUARDAS EUROPEIAS

Enquadrada no Modernismo, a produção poética de Fernando Pessoa comungou do mesmo espírito que animava, no início do século XX, a criação artística europeia. A leitura de alguns dos seus textos em diálogo com textos de outros campos artísticos – o da pintura, em particular – facilita a compreensão e potencia a interpretação simbólica que os primeiros encerram. O poema “Chuva oblíqua” – construído em torno de um permanente entrecruzar de planos de distintas realidades visionadas e/ou sonhadas pelo eu – poderá constituir o ponto de partida para uma investigação tendo por tema os ...ismos da(s) vanguarda(s) europeia(s). Entre estes se incluirão os ismos – paulismo, interseccionismo (ilustrado pelo poema mencionado), sensacionismo, ... – criados por Pessoa. Propiciará esta investigação um olhar mais esclarecido sobre o texto. Conhecendo o novo tratamento à(s) forma(s) e à cor que praticamente explode nas telas dos fauvistas, em França, e dos expressionistas, na Alemanha, denunciando uma liberdade de expressão até então desconhecida; observando, nas criações dos cubistas, um modo diferenciado de conceber a realidade que se apresenta fragmentada, em obediência aos diversos ângulos ou pontos de vista por que a mesma se oferece ao observador (cubismo analítico) e, posteriormente, o uso de técnicas inovadoras, como a dos *papiers collés*, visando a apresentação em pedaços dessa mesma realidade que agora se quer recompor, tornando-a mais tangível (cubismo sintético); reconhecendo o dinamismo e a simultaneidade de sensações evocadas, por meio de uma nova técnica pictural, nos quadros e outras criações dos futuristas, impetuosamente cantando o futuro e apelando à destruição do passado, mais sustentadamente se entenderá – e apreciará – o poema “Chuva oblíqua” como uma

rência de alguém que posa. Viviam nos quadros juntamente com os outros objetos, o cenário e uma luz que as envolvia” (Salvi, 2000: 26).

experiência estética pessoal enquadrada no mesmo espírito de inovação (e de renovação) da arte por que se pautaram os movimentos da vanguarda europeia. Nos vários ismos mencionados se reconhecerá o cunho da novidade, do que se cria e se quer apresentar como diferente, rompendo com a tradição e o conservadorismo em arte. Com o devido fundamento, o intersecionismo criado por Pessoa, situando-se no domínio especificamente literário, é colocado a par – porque eclodindo com um propósito comum – dos restantes ismos ao mesmo tempo surgidos no campo mais abrangente dos diversos códigos artísticos (e encontrando expressão em diferentes linguagens estéticas).

O poema pessoal permite, por exemplo, uma leitura em diálogo com o quadro “A rua penetra na casa” de Umberto Boccioni, um dos principais nomes associados ao movimento futurista em Itália. O propósito de interseção ou cruzamento de diferentes planos/objetos da realidade – visionada ou apenas presente mentalmente – e das impressões sensoriais que suscita está bem evidenciado em ambas as criações. Na legenda deste quadro, exposto na grande mostra itinerante de obras futuristas, iniciada em fevereiro de 1912, na *Galerie Bernheim-Jeune*, em Paris, lia-se:

O excitante objetivo da nossa arte é a simultaneidade de estados de espírito na obra de arte. (...) Quando pintamos uma figura numa varanda, vista a partir do quadro, não restringimos a cena ao que se pode ver através do quadrado da janela, antes tentamos reunir a totalidade das sensações plásticas despoletadas no pintor que está de pé na varanda (...). Com o objetivo de fazer com que o espectador viva dentro do quadro (...) a pintura deve ser uma síntese de visão e de recordação. (Martin, 2005: 30)

A convocação de informação cultural e contextual no âmbito dos diferentes *ismos* da vanguarda europeia justificar-se-á também aquando da leção do poema “Ode triunfal” de Álvaro de Cam-

pos. O diálogo que ambos os textos estabelecem com outras criações artísticas do Modernismo – e do futurismo, em particular –, é evidente e potenciador de leituras mais enriquecidas e construtivas. “Automóvel veloz” de Giacomo Balla, “Comboio blindado em ação” de Gino Severini ou “Dinamismo de um automóvel” de Luigi Russolo constituem escolhas possíveis para esta leitura. Observar-se-ão, nestes quadros, as cores puras, brilhantes e garridas (amarelos vivos e vermelhos intensos, ...), os contrastes cromáticos (habitualmente opondo, de modo agressivo, o azul ao encarnado), as linhas de força, conseguidas por meio de vetores dinâmicos de tinta e ângulos agudos (que os futuristas preferem aos ângulos retos dos cubistas), a sobreposição de círculos e espirais, a alternância de planos, os contrastes de forma (opondo o plano ao relevo), os arabescos e os torvelinhos de linhas e de cores, a sugestão de volume numa superfície plana (ou a chamada terceira dimensão), as formas geométricas coloridas, a mobilidade no contorno das formas e as linhas (frequentemente oblíquas) fluidas (...). Notar-se-á, nos versos de “Ode triunfal”, um excesso de expressão traduzido pelo recurso – abusivo e quase em delírio – a onomatopeias, assonâncias e aliteraões várias, interjeições, exclamações e apóstrofes, enumerações, polissíndetos, sinestésias, hipérboles, personificações, metáforas e comparações ousadas, versilibrismo, ritmo crescente/decrecente, estrangeirismos, neologismos, níveis de língua vários, desvios sintáticos, ... Concluir-se-á que uns e outros – quadros e poema –, fazendo uso dos signos utilizados pelo(s) código(s) artístico(s) a que respeitam, visam um propósito que os aproxima: a expressão do dinamismo e da multiplicidade de sensações, experienciadas em simultâneo e despertadas pela modernidade, representada pelas grandes urbes industrializadas onde se faz notar a beleza da máquina – principal conquista do(s) progresso(s) científico(s) e tecnológico(s) dos inícios do século... São o ruído, a agitação e o frenesim da(s) cidade(s), dos seus estalei-

ros e fábricas e dos que nela(s) vivem que transparecem nos quadros dos artistas futuristas e no poema de Álvaro de Campos.

Em “Ode triunfal”, por exemplo, o inusitado de versos como “Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!” parecerá ao leitor conhecedor das principais características das vanguardas europeias perfeitamente enquadrado no espírito de uma época que, nos diversos campos artísticos, pretendeu a rutura com as regras, as convenções e os cânones estéticos do passado. Este será já conhecedor do facto de o culto do Belo, largamente difundido numa tradição artística ocidental em obediência aos preceitos da arte aristotélica, ter sido substituído, com as criações dos modernistas – e, em particular, dos futuristas –, pelo culto da Força (do dinamismo e da vitalidade que se lhe associam). Igualmente o cariz insólito ou inesperado de outros versos por fazerem a apologia da guerra, da violência ou da destruição – designadamente, “Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem! (...) Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos! / Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!” – se mostrarão em perfeita sintonia com os preceitos do *Manifesto futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti. Entender-se-á assim mais sustentadamente o Modernismo como “um movimento estético, em que a literatura surge associada às artes plásticas e é por elas influenciada” (Coelho, 1992: 654).

O estudo da obra de Pessoa poderá ainda motivar novas leituras de outros nomes no contexto de um Primeiro Modernismo em Portugal, designadamente Mário de Sá-Carneiro (e o poema “Manucure”), Almada Negreiros (e a irreverência do seu *Manifesto anti-Dantas*), Santa-Rita Pintor ou Amadeo de Souza-Cardoso (e algumas das suas obras pictóricas).⁹ O contacto com a(s) sua(s) obra(s) permitirá

9 Neste âmbito, chamamos a atenção para um muito interessante estudo de Ellen Sapega (1990).

ampliar e consolidar conhecimentos adquiridos no domínio das vanguardas artísticas europeias (em particular, o futurismo e o cubismo). “Manucure” de Sá-Carneiro e/ou o Manifesto futurista de Marinetti poder-se-ão ler a par com a “Manifestação intervencionista”, de Carlo Carrà¹⁰ e/ou “Velocidade elegante – palavras libertas”, do mesmo autor.¹¹ Nestas composições signos pictóricos e verbais conjugam-se para a sugestão de imagens visuais determinantes para a descodificação de sentido(s) que a mensagem (nelas contida) encerra.

A leitura da colagem de Carrà e da poesia visual de Marinetti poderá constituir um convite a regressar a “Manucure” de Sá-Carneiro e a apreciar no poema o lançar (propositado) de “palavras e números ‘em liberdade’” e/ou a ler na introdução de “sinais de vários alfabetos, tabuletas de firmas comerciais, onomatopéias exóticas em vários corpos tipográficos, segundo uma técnica publicitária” (Coelho, 1992: 657) a intenção de cantar, em tom exaltado e novo, “os grandes frémios, as euforias” da vida moderna. Será, deste modo, o leitor sensível a um “espírito de geração” caracterizado pelo desejo de “renovação atrevida” e de “européismo” e pelo gosto do “paradoxo e da blague” que uniu os jovens artistas de *Orpheu* aos nomes que, na época, assinavam as obras mais irreverentes no campo artístico – uns e outros causando provocação e escândalo (deliberados) no público e no gosto (estético) do início do século XX.

Procurando evidenciar potencialidades pedagógicas do diálogo entre textos literários contemplados nos Programas e diferenciadas linguagens estéticas de outros códigos artísticos, procurámos insti-

10 Colagem publicada no jornal *Lacerba*, em agosto de 1914, com o título *Festival patriótico*.

11 Declarando não válidas a gramática e a sintaxe tradicionais, Marinetti foi criador de uma poesia visual de que constitui famoso exemplo esta composição. Observa Sílvia Martin: “Abandonando a sintaxe por completo, Marinetti coloca letras, símbolos matemáticos – particularmente vetores, que indicam direções de força – palavras, abreviaturas semânticas, fragmentos de objetos e de frases numa folha de papel” (Martin, 2005: 74).

tuir a aula de Português como um espaço onde se ensina/aprende língua, literatura e cultura (numa perspetiva de necessária integração de saberes). Com o conjunto de propostas apresentado intentámos ultrapassar um entendimento da literatura (privilegiadamente) enquanto arte da linguagem verbal. Nos textos literários há outros signos semânticos além dos que integram o sistema linguístico. São signos que se reportam a uma inegável relação com o contexto (em que emergem e de que são produto) e com textos de outros sistemas semióticos. Relevando a importância de uma mais evidenciada aliança entre a investigação e o ensino da Literatura – com reflexos visíveis não apenas na docência do Ensino Superior, mas igualmente nas práticas letivas do Ensino Secundário – privilegiámos a abordagem de autores e textos do cânone escolar em intertextualidade com outras formas de expressão e significação e a exploração das potencialidades pedagógicas de novas metodologias da leitura literária, considerando os caminhos da Literatura Comparada, em geral, e o(s) das relações com as (outras) Artes, em particular.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carlos Ascenso (2008). *O poeta no miradouro do mundo. Leituras camonianas*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2011). “Literatura, cânone e ensino”, in *Revista de Estudos Literários*. I: 59-83.
- CAMÕES, Luís de (1994). *Rimas*. Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina.
- CHEVALIER, Jean e Alain GHERBANT (1982). *Dicionário dos símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.
- CLÜVER, Claus (2001). “Estudos interartes: introdução crítica”, in Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (eds.). *Flo-*

- resta encantada. Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 333-362.
- COELHO, Jacinto do Prado (dir.) (1992). *Dicionário de literatura*. 4.^a ed., Porto: Figueirinhas.
- GOUVEIA, Maíara (2006). “A plasticidade na poesia de Cesário Verde”. *Revista de Cultura*, 52. Fortaleza: São Paulo, disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag52verde.htm> [consultado em dezembro 2012].
- GUSMÃO, Manuel (2003). “A literatura no ensino da língua materna”. *Românica*, 12: 241-245.
- MARTIN, Sylvia (2005). *Futurismo*. Trad. André Marcelo. Lisboa: Taschen.
- PINTO, Ana Lúcia *et al.* (2006). *História da arte ocidental e portuguesa, das origens ao final do século XX*. 2.^a ed., Porto: Porto Editora.
- PAZ, Mario (2007). “Ut pictura poesis”, in Kelly Basílio (coord.). *Concerto das artes*. Porto: Campo das Letras. 115-132.
- RONCAGLIA, Aurelio (1981). “Couleurs de peinture et couleurs de rhétorique dans la poésie lyrique de Camões”. *Arquivos do Centro Cultural Português*. XVI (Camões): 371-386.
- SALVI, Francesco (2000). *Os impressionistas. As origens da pintura contemporânea*. Porto: Porto Editora.
- SAPEGA, Ellen W. (1990). “Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros: reavaliação de uma amizade estética”. *Colóquio/Letras*. 113/114: 169-174.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e Silva (2004). “Relações da literatura com outras artes”, in *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.
- SPROCCATI, Sandro (dir.) (1999). *Guia de história da arte – Os artistas, as obras, os movimentos do século XIV aos nossos dias*. 4.^a ed., Lisboa: Editorial Presença.
- VERDE, Cesário (1995). *O livro de Cesário Verde*. 4.^a ed., Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.

VOUILLOUX, Bernard (2007). “‘Impressionismo literário’: uma revisão do conceito”, in Kelly Basílio (coord.), *Concerto das artes*. Porto: Campo das Letras. 339-346.

ABSTRACT

‘Literature and (other) Arts’ suggests that authors and texts included in the survey of national literature that currently constitutes the Portuguese syllabus in Secondary Education should be studied in relation to other forms of expression of human creativity and experience. Focusing on the privileged dialogue of poetry with painting, this article proposes a methodology of literary reading in schools that leads students to interpret lines by Camões, Cesário and Pessoa along with the observation and analysis of visual works by Renaissance artists, Impressionists, and Modernists, respectively.

Keywords: literature and arts, poetry and painting, Camões, renaissance, Cesário, impressionists, Pessoa, modernism.

RESUMO

‘Literatura e (Outras) Artes’ propõe a abordagem de autores e textos consagrados no panorama das Letras nacionais, contemplados nos atuais Programas da disciplina de Português no Ensino Secundário, em *interação* com outras formas de expressão da criatividade e da experiência humanas. Incidindo no diálogo (privilegiado) da poesia com a pintura, exemplifica uma metodologia da leitura literária em contexto escolar que desafia os alunos para a interpretação de versos de Camões, Cesário e Pessoa a par da observação e da análise, respetivamente, de criações pictóricas de artistas do Renascimento, dos Impressionistas e do Modernismo.

Palavras-chave: literatura e artes, poesia e pintura, Camões, renascimento, Cesário, impressionistas, Pessoa, modernismo.