

ARTE E CIÊNCIAS EM DIÁLOGO

COORDENAÇÃO: JOÃO CARLOS CARVALHO

João Carlos Carvalho
(Coordenação)

ARTE E CIÊNCIAS EM DIÁLOGO



FICHA TÉCNICA

Título:

Arte e Ciências em Diálogo

Organização:

João Carlos Carvalho

Capa:

Frederico Silva | Grácio Editor

Design gráfico:

Grácio Editor

1ª Edição: Outubro de 2013

ISBN: 978-989-8377-51-0

© Grácio Editor

Avenida Emídio Navarro, 93, 2.º, Sala E

3000-151 COIMBRA

Telef.: 239 091 658

e-mail: editor@ruigracio.com

sítio: www.ruigracio.com

Reservados todos os direitos

João Carlos Carvalho
(Coordenação)

ARTES E CIÊNCIAS EM DIÁLOGO

*Em memória do colega e amigo,
Professor Doutor António Rosa Mendes*

FICHA TÉCNICA

Título:
Artes e Ciências em Diálogo

Organização:
João Carlos Carvalho

Capa:
Frederico Silva | Grácio Editor

Design gráfico:
Grácio Editor

1ª Edição: Outubro de 2013

Impressão e acabamentos:
Tipografia Lousanense

ISBN: 978-989-8377-54-8
Depósito Legal: 371517/14

© Grácio Editor
Avenida Emídio Navarro, 93, 3.º
3000-151 COIMBRA
Telef.: 239 091 658
e-mail: editor@ruigracio.com
sítio: www.ruigracio.com

Reservados todos os direitos

ÍNDICE

Discurso da Sessão de Abertura	13
João Carlos Carvalho (Coordenador do Colóquio)	
Aprofundar competências.....	16
Macário Correia (Presidente da Câmara Municipal de Faro)	
Discurso da Sessão de Abertura	17
José Eduardo Franco (Director do CLEPUL)	
Ciência e Arte (Literária): vasos comunicantes.....	19
João Carlos Carvalho	
Einstein, a Ciência e Arte.....	27
Carlos Fiolhais	
Antiaristotelismo e representação da (a)ciência dos Jesuítas na cultura portuguesa no tempo de Pombal	35
Paula Carreira e José Eduardo Franco	
Entre o fantasma e o cadáver: apontamentos sobre a investigação em artes ...	49
Mirian Tavares	
Modelos e Estruturas Biológicas Aplicadas à Composição Musical e Arte Computacional	53
Jaime Reis e Paulo J. Martel	
Transversalidades	61
Annabela Rita	

A Somatopoesia de Caio Meira	70
Alberto Pucheu	
Do laboratório da escrita à escrita de laboratório: reflexões sobre genética textual, ciência e literatura.....	81
Sandra Boto	
Júlio Verne e o romance de aventuras do séc. XIX no cinema de Hollywood das décadas de 1950 e 1960	89
Jorge Carrega	
Refletindo sobre a sociocultura no quotidiano, focagem antropológica	97
Carlos M. F. Rodrigues	
Fernando Pessoa, a Arte e a nostalgia de encantamento	107
Dionísio Vila Maior	
Aproximações arte e ciência na Fábrica Centro Ciência Viva de Aveiro	116
Dulce Ferreira, Sofia Teixeira, Marta Condesso	
A “gaia ciência” de Nietzsche no cinema de Julio Bressane	120
Fabio Camarneiro	
Paisagem – uma possível relação entre estética e ecologia.....	126
Jacinta Fernandes e Gabriela Gonçalves	
Arte como expressão: Oficinas terapêuticas no CAPS Escola.....	135
Rebecca Corrêa e Silva e Izamir Duarte de Farias	
O ideal andrógino na literatura: uma leitura de <i>A room of one's own</i> , de Virginia Woolf.....	143
Letícia de Souza Gonçalves	
Ciência no teatro: na transição para a ciência moderna	152
Mário Montenegro	
Labirintos estatísticos: os números e as letras do macaco infinito	161
Artur Henrique Ribeiro Gonçalves e António Manuel da Conceição Guerreiro	
Hipertextualidade poética e pós-modernidade	172
Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes	

Utilização da realização de imagens animadas em função do ensino das ciências físicas e naturais	180
Ana Cristina Coelho e Marina Estela Graça	
Georges Bataille e Roland Barthes: a <i>imagem-valor</i> e o «sentido obtuso»	189
José Paulo Pereira	
Repensar a Conservação e Divulgação do Cancioneiro da Tradição Oral Portuguesa	202
Lina Santos Mendonça	
A utilização do conhecimento científico para produção de textos ficcionais criativos no ambiente escolar	209
Luiz Henrique Barbosa	
Matemática e arte – aplicações didáticas	215
M. G. Marques e M. Pires	
A Física ao serviço do drama pessoano	224
Luísa Monteiro	
As descobertas na ciência como base de inspiração artística. Análise dos contributos de Salvador Dali	232
Saul Neves de Jesus	
Por uma abordagem intuitiva do ser: a convergência da crítica à ciência de Henri Bergson e o fazer poético de Saint-John Perse	241
Vanessa de Oliveira Temporal	
Médicos e Monstros nas Narrativas Fantásticas e de Ficção Científica.....	248
Ana Alexandra Seabra de Carvalho	
Notas Sobre a Pesquisa em Artes Cênicas: Estrutura e Singularidade	260
Rejane Kasting Arruda	
Antropologia e cinema em diálogo	265
Maria Fátima Nunes	
Biological motion: a quantification tool for actors? A brief experiment and commentary	275
Samuel Meyler, Tiago Porteiro e Zachary Mainen	

Reflections Toward a Phenomenological and Methodological Interconnectedness of Science and Art.....	281
Graça P. Corrêa	
Fluxo e Sentimento de Si: o paradoxo da experiência da presença em cena...	286
Alexandre Pieroni Calado	
Um Rosto para a História	294
Cláudia Ferreira	
Os Pilares da Ponte S. João.....	305
Marília Pires e Manuel Alegre	
Dramaturgia e Lobotomia	311
Armando Nascimento Rosa	
Silenciamento do cérebro: <i>Em viagem para Belle Reve</i> de Armando Nascimento Rosa	321
Tatjana Manojlović	
Arte, literatura e matemática: cumplicidades de uma relação a três	327
Adérito Araújo, Carlos Augusto Ribeiro e Ana Paula Guimarães	
Desenhar com funções – Um desafio pedagógico	335
M. G. Marques e M. Pires	
<i>De novorum operum aedificationibus</i> : um tratado técnico-científico?.....	344
Alexandra de Brito Mariano	
Encontros: Arte como Arqueologia, Arqueologia como Arte	355
Sara Navarro	
O conto para crianças – uma ponte pedagógica entre a razão e a imaginação	361
Olga Fonseca e Ana Cristina Coelho	
Neuroarte Entrevista pela Semiótica para Leituras Intersubjetivas: Ação Mental, Tipos de Atenção e Tomada de Decisão.....	369
Ana Maria Guimarães Jorge	

A questão do método na pesquisa sobre Cinema Documentário380

Claudia R. Adrianzen Lapouble e Carlos Alberto de Carvalho

Entre a pintura e a prosa: o Impressionismo literário no Brasil oitocentista ...390

Franco Baptista Sandanello

A criação da «terceira coisa»: um exemplo do efeito placebo na arte do ator.....401

António Branco

Arte e ciência dialogam: em que línguas?.....410

Manuel Célio Conceição

FERNANDO PESSOA, A ARTE E A NOSTALGIA DE ENCANTAMENTO

Dionísio Vila Maior

Universidade Aberta e Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

Resumo

Reflete-se sobre a conceção de arte como forma de conhecimento e como símbolo (Goodman). Nesse sentido, sublinha-se a vivência da totalidade artística comprometida com o continuum entre o temporal e o eterno — ideia compaginável com a tristeza essencial configurada no ato de produção artística (Pessoa), com o paradoxo envolvido por esse ato no jogo permanente de “perde-ganha” (Bourdieu), com a noção de “negatividade” subjacente à produção do objeto artístico (Adorno), com a “responsabilidade” implicada pela sua produção e pela sua receção (Steiner) e com a duplicidade histórica entre o desejo de “encantamento” e o de “estranhamento” encerrados na sua finalidade. Insistir-se na conceção que Fernando Pessoa tem da “Arte suprema”.

Palavras-chave

Fernando Pessoa. Arte. Literatura. Conhecimento. Totalidade.

1. Num intitulado «António Botto e o Ideal Estético em Portugal», publicado em 3 de julho de 1922 na revista *Contemporânea*, escreveu Fernando Pessoa: «Fazer arte é querer tornar o mundo mais belo, porque a obra de arte, uma vez feita, constitui beleza objectiva, beleza acrescentada à que há no mundo. Fazer arte é aumentar a vida, porque é aumentar a compreensão ou a consciência, dela» (Pessoa, 1986b: 1259).

Reenviando para a arte como uma contrapartida amplificada relativamente à desvalorização da realidade, estas palavras (apesar do seu circunstancialismo e individualização) convidam-nos a refletir sobre duas das mais importantes problemáticas no debate acerca da arte, em geral (e da literatura, em particular): a sua natureza e a sua finalidade.

Antes de mais, importa lembrar que, se é certo que a Arte terá nascido em consequência de uma qualquer “prática mágica” e que será, sempre, um meio para o entendimento da Vida, também não é menos certo que a própria definição de Arte, como escreveu Adorno, se fecha «à definição», encontrando este termo e conceito alguma resistência a categorizações fixas (Adorno, s/d.: 12).

O que distingue, então, o que é do que não é uma obra de arte? Definir-se-á a obra de arte (como diz ainda Adorno) em “movimento”, na relação que mantém com o que não é, «o Outro» — por aí se entendendo que a obra de arte só o é

verdadeiramente quando nela podemos ver não somente o «estético», mas também o elemento que «lhe é contrário» (*id.*: 17-18)? É o artista que diz que algo é arte? É o facto de estar exposto numa galeria, ou num museu, que identifica um objeto determinado como objeto de arte? Não poderá um objeto ser uma obra de arte num determinado momento e, noutro momento, não o ser?

Mas esta problemática poderá ainda ser colocada noutros termos: porquê a necessidade de se *fazer* arte (e, já agora, literatura)? A resposta é evidente: porque há quem variavelmente a faça e quem (com mais ou menos exigência) as receba.

2. Almada Negreiros, num texto de 1938, intitulado «Desenhos animados, realidade imaginada», ensina que a arte «é sempre uma transposição da realidade [...]», defendendo que somente com «símbolos [...] se expressa a arte» (Negreiros, 1992: 158). Mais tarde, em 1978, Nelson Goodman, na sua conhecida obra *Modos de fazer mundos*, alertará também (ainda que noutros termos) para essa possibilidade, ao sublinhar que uma obra só é obra de arte enquanto simbolizar (Goodman, 1995: 114) — enquanto simbolizar o Homem, em toda a sua dimensão, poder-se-ia acrescentar. Por seu lado, na obra *Fundamentos de Estética*, o polaco Stefan Morawsky (1977: 118) já defendera que o objeto de “arte” é fundamentado por uma “estrutura de qualidades transmitidas sensorialmente” — estrutura essa que implica um leque de atributos inter-relacionados: um sistema qualitativo; a apreciação segundo métodos analíticos; a lisibilidade em função de um “contexto”; a relação com um sistema cultural determinado; a representação de um “microcosmos”; uma *técnica*; um modo particular de apreensão.

Qualquer que seja, entretanto, a perspetiva ou os termos escolhidos, há duas noções que desde logo se impõem: por um lado, a de Arte como *experiência*; por outro, a de Arte como *meio de conhecimento* do Homem.

3. Impõe-se, assim, o entendimento da obra de arte como produto com «valor absoluto» (Pessoa, 1986c: 17), produto esse que (pensado e *feito*) procede de uma impressão ou emoção construídas e apresenta o valor essencial não de se substituir à vida, mas de a complementar. Ora, resultando a obra de arte da interpretação objetiva de uma impressão, intuição, ou sensação, não deixa ela mesma de “mostrar” a vida, mas apenas o que não se vê dela. Representa, assim, a obra de arte, a *realidade essencial* (ainda que essa representação possa envolver juízos morais em relação a ela); e o que na arte vale não é tanto a própria impressão, ou a intuição, ou a sensação, antes o uso que delas o produtor de arte leva a cabo. Por isso se diz: por um lado, que a relação do artista com o real é sempre estética, a partir do momento em que ele se relaciona afetivamente com esse mesmo real; por outro lado, que a obra de arte representa, torna de novo presente, *recria* um “ideal”. Note-se que não se pretende com esta conceção da arte imputar diretamente à *verdade estética* da obra artística o fator de autonomia,

antes sublinhar que a relação estética do artista com o real implica necessariamente uma percepção pelos sentidos e pelo inteligível daquilo que é estranho à obra artística. Adorno reforçou esta ideia, quando remeteu a questão tanto para a necessidade da presença do «Outro da arte», como para o “conteúdo histórico” da «verdade das obras de arte» (Adorno, s/d.: 17 e 120). Antes (e no reduto da visão sociológica e sociocultural), já o fizera Mikhaïl Bakhtine: em 1924, na visão dialógica da obra artística e na crítica promovida à *ratio* de natureza a-histórica e autotélica do formalismo russo; em 1926, quando acentuou quer a submissão da obra de arte à “determinação sociológica”, quer a necessidade do processo de “interação” entre criador/emissor e recetor para a “verdadeira obra de arte” (cf. (Bakhtine, 1978: 100 ss; Voloshinov e Bakhtine, 1981: 183 e 187).

Por este prisma se entende, igualmente, de que modo a arte deve ser encarada como a tensão entre o sensitivo e o inteligível, reforçando-se a noção segundo a qual a obra de arte resultará de um trabalho contemplativo (ou auto-contemplativo, em alguns casos), mediado pela componente conceptual, de estranhamento — ou dramática, como disse Fernando Pessoa; no texto de apresentação da revista *Athena*, em outubro de 1924, preceitua: «Tem a arte, para nascer, que ser de um indivíduo; para não morrer, que ser como estranha a ele» (Pessoa, 1986b: 1211); e posteriormente, numa carta dirigida a Francisco Costa, datada de 10 de agosto de 1925, escreve ainda o poeta[-crítico] fingidor: «A arte é, para mim, a expressão de um pensamento através de uma emoção»; logo a seguir, conclui: «[...] Para mim, [...] a arte é essencialmente dramática, e o maior artista será aquele que, na arte que professa, [...] mais [...] profusa e complexamente viver tudo quanto não é ele (*id.*: 275)». Como se vê, esta questão, como se apresenta em Fernando Pessoa, reveste-se de uma importância particularmente significativa — atitude de que se não pode dissociar, antes de mais, uma dimensão esteticamente consequente, no que toca à relação de um sujeito artístico com a obra que produz, de onde acaba por sobressair um produto artístico que não deve comprometer a *representação* individual do sujeito. Falando da obra literária e da emoção «própria e intransmissível» do artista que a constrói, Pessoa alerta para a necessidade de esta mesma emoção, individual, não dever ser expressa, antes devendo dela o artista «extrair [...] aquilo que ele tenha de comum com os sentimentos análogos dos outros homens» (Pessoa, 1986c: 12 e 14). Embora reenviando imediatamente para uma situação pontual (a da produção literária), trata-se, como se vê, de uma reflexão importante, no que à produção da obra de arte diz respeito: a imperatividade de a obra de arte transmitir o universal pelo particular. Ainda numa outra passagem, numa carta endereçada a Adolfo Rocha (Miguel Torga), Pessoa procura responder a uma carta daquele, que terá reagido mal a uma outra carta anterior de Pessoa, onde este criticara o livro *Rampa*, do próprio Torga. Nessa carta, depois de dizer que «A sensibilidade é pessoal e intransmissível», continua: «Para se transmitir a outrem o que sentimos (e é isso

que na arte buscamos fazer), temos que decompor a sensação, rejeitando nela o que é puramente pessoal, aproveitando nela o que, sem deixar se ser individual, é todavia susceptível de generalidade» (Pessoa, 1986b: 317). Residiria aí, segundo Theodor Adorno, a “negatividade apriorística” da verdadeira obra de arte (pelo facto de à sua produção ser, acima de tudo, inerente o desprendimento relativamente ao real imediato do sujeito). Repare-se, contudo, que essa “negatividade” não significa a tecnificação da arte — que, elevada ao limite, se torna inimiga da própria arte, com as consequências que mediatamente daí decorrem, como lembrou Habermas: a dessocialização da natureza, a coisificação da arte, a desnaturalização do mundo humano, a alienação moral, a temporalização da imagem tradicional do mundo, a dissolução do encantamento do pensamento mágico (cf. Habermas, 1993: 144 ss).

A esta proposta de trabalho não poderá, entretanto, ser indiferente a forma como se configura a *experiência artística* por parte do recetor. Nesta ordem de ideias, registre-se (agora no campo da apreensão da obra artística) as reflexões de David Best, sublinhando, na sua obra significativamente intitulada *A racionalidade do sentimento*, o incontornável protagonismo dos sentimentos «racionais», dos sentimentos «cognitivos» (Best, 1996: 15 ss). E cremos que só se desaprovava tal equacionamento por desconhecimento do contexto teórico que envolve toda a problemática da *experiência artística*. Essa viabilidade encontra, assim, o seu sentimento no facto de se não aceitar pacificamente a noção segundo a qual é o “sentimento emocional” que gere a produção e a apreciação da obra de arte. Note-se, por exemplo, que o ato de escutar um trecho musical acarreta evocações, recordações particulares, evocações, recordações essas que naturalmente se inscrevem no âmbito idiossincrático. Note-se igualmente como essas evocações se podem transformar, na exata medida em que racionalmente se apresentem diferentes esquemas de leitura e de apreensão, no que ao entendimento da obra de arte diz respeito. Note-se, finalmente, como a leitura de um texto artístico-literário apadrinha uma repetida e florescência de significados que continuamente se acrescentam à própria vida, regulada, afinal, pela própria consciência que dela, e nela, se tenha.

4. Relembramos as palavras como começámos este texto: nesse texto sobre António Botto, Fernando Pessoa escreve que «Fazer arte é aumentar a vida, porque é aumentar a compreensão ou a consciência, dela» (Pessoa, 1986b: 1259). Ora, e como já escrevemos noutro lugar, é com essa consciência que a obra de arte nos gratifica — consciência, até, da ambiguidade pré-determinada que matiza o tabuleiro cada vez mais viciado dos diversos campos artísticos, quando transformados naquilo que Pierre Bourdieu interpretou como «jogo de “perde-ganha”» (Bourdieu, 1996: 42). Quando a arte é servida, *exclusivamente*, por interesses comerciais e economicamente heterónomos, denuncia-se como ser paradoxal; nesses

termos, os limites entre a seriedade (também ela uma forma lúdica) e o gratuito dissolvem-se, tendendo a arte a tornar-se desaventuradamente produto bastardo da não-arte. E tanto mais a arte se norteará finalisticamente pelo diapasão comercial do lucro rápido, quanto mais intenso e dominador for o papel das «formas pré-estabelecidas», para utilizar outra fórmula do mesmo Pierre Bourdieu (*id.*: 169). Nesta causalidade, encontra a Arte a sua vivência como ser exilado de si mesmo, movimentando-se sobre um pano de fundo descolorido, tingido pelo sentido de posse, pelo valor de mercadoria, pela lógica de consumo massificado, pelo raciocínio técnico-industrial, pela *consciência* mercantilista dos “vendilhões do templo”, com as duas consequências que daí advêm: ou o recrudescimento da arte autónoma, como explicou Theodor Adorno, ou a inevitável perda do valor cultural da arte, da sua “aura”, como ensinou Walter Benjamin.

Tal raciocínio não nega, evidentemente, nem o lucro possível da obra literária, plástica, musical, etc., com a sua integração num circuito comercial, nem, tão-pouco, aceitar incondicionalmente a funcionalidade autónoma da obra de arte: em primeiro lugar, porque a obra de arte só existe plenamente quando é recebida pelo público, leitor, espectador; em segundo lugar, porque, por mais que essa obra se oponha à lógica demiúrgica comercial, ou por mais que se refugie em esteticismos reservados, quem a escreva, realize, conceba, receba, estará sempre marcado por um circunstancialismo inevitável.

Deve, contudo, a arte lembrar-nos continuamente que não podemos perder a nossa essência humanista, o último reduto da liberdade humana. Escreveu um dia Fernando Pessoa: «A arte suprema tem por fim libertar — erguer a alma acima de tudo quanto é estreito, acima dos instintos, das preocupações morais ou imorais. [...] a arte superior dá prazer porque liberta, liberdade porque liberta da própria vida» (Pessoa, 1986c: 26). A dois imperativos, portanto, a arte nos obriga: por um lado, vivenciar a obra de arte significa deixarmo-nos revestir com essencialidade por ela; por outro lado, produzir arte significa *provocar*. São duas formas de *liberdade* que nos são concedidas pela arte. E liberdade, não esqueçamos, se é ‘autonomia’, é igualmente ‘poder’. É esse poder que está evidente na obra artística que não inocenta a desumanização de uma sociedade massificada, que avalia a desessencialização das relações humanas, que ajuíza o esvaziamento do humanismo. O mesmo é dizer, por outras palavras, que a obra de arte dá-nos a liberdade, pérfida, para reconhecermos também a nossa própria tristeza: «elevar», escreveu Pessoa, «é o fim da [arte] suprema. Por isso toda arte superior é [...] profundamente triste. Elevar é desumanizar, e o homem se não sente feliz onde se não sente já homem»; e acrescenta, pouco depois: «Ainda por outra via a grande arte nos entristece. Constantemente ela nos aponta a nossa imperfeição [...]» (Pessoa, 1986b: 1212-1214). Fazendo, recebendo, interiorizando a arte, o homem depura-se, assim, do contingente, da *vanitas*, e procura atingir etapas cada vez mais profundas no processo da autoconsciencialização.

5. São estas considerações que nos permitem encarar por este prisma a forma com que, para Pessoa, um artista (aquele que não se interessa «com o fim social da arte» [Pessoa, 1986c: 76]) abriga as dúvidas sobre o ser e o estar-no-mundo, por aí se aproximando e se afastando da ciência. Assim, sob o signo de Athena (figurando a união entre arte e ciência) e, pela interrogação, se a arte é uma forma de conhecimento para compreender melhor a experiência humana, não o é menos a ciência, que, assim, procura e fornece explicações (não sem que, por vezes, nelas perpassem uma concretização utilitária e utilitarista). Mais: se a arte resulta de uma dose de criatividade, desta não resultará certamente menos o produto científico. Mais ainda: se a produção artística que se desenvolve nos limites tecnológicos também *interroga* a inovação tecnológica, explorando ideias cultural e socialmente cimentadas, não menos o fará a própria pesquisa científica e também-tecnológica. Por outro lado, se a arte pode ser equacionada como «interpretação objectivada duma impressão subjectiva», a ciência deverá ser encarada como «interpretação subjectiva de uma impressão objectiva» (Pessoa, 1986c: 19).

6. Entretanto, se ao que ficou dito acrescentarmos as noções de “abstração” e “visão”, mais facilmente se confirmará a legitimidade de uma relação de ordem funcional entre a esfera artística e a esfera científica. Pessoa, pela voz de um *outro eu*, Bernardo Soares, afirmou, a este propósito, que os «sonhadores actuais são talvez os grandes precursores da ciência final do futuro» (Pessoa, 2010a: 69) e que «o importante é que o sonhador vê» (*id.*: 77) — atribuindo-se a estas palavras (já o dissemos) uma significação particular: concedendo ao «sonhador» (sujeito *na arte*, ou sujeito *na ciência*) a capacidade de *pressentir* o futuro e confirmando o sonho com a qualidade de permanecer. Esse sentido de “sonhador”, assumiu-o exemplarmente Leonardo da Vinci (escultor, pintor, engenheiro, cientista...), que sempre defendeu a complementaridade entre as duas esferas. Foi-o, de forma bem edificante, Santo Agostinho, quando, considerando as realizações tecnológicas um sinal de Deus, subtraiu a desconfiança da antiguidade greco-latina e medieval relativamente ao *fazer* artístico. E aquele estatuto de “sonhador”, alcançaram-no muito mais tarde os artistas da arte eletrónica, da arte-comunicação e da arte transgênica; esse estatuto de “sonhador”, granjeou-o, ainda, por exemplo, Palatnik (pioneiro da arte cinética no Brasil na década de 50), ou, na década de 70, Waldemar Cordeiro, com o uso dos computadores nas artes.

Como quer que seja, a Arte deve poder ser vista como uma forma de conhecimento do Homem — conhecimento das suas alegrias, mas também das suas angústias: «[...] todo o equilíbrio final de um homem», escreveu Vergílio Ferreira, «está em saber tranquilamente que a morte também tem a sua razão» (Ferreira, 1981: 10). Foi a essa “morte” que não raras vezes Pessoa se referiu; não propriamente à “morte” da impressão, emoção e sensibilidade pessoais e individuais, antes a uma outra (ideia que já desenvolvemos noutra lugar): a tristeza primordial

do Homem, a sua desumanização, a sua imperfeição — tristeza, desumanização e imperfeição essas compreendidas apenas pela Arte superior (onde, mais uma vez segundo Pessoa, ocupa um lugar central a Literatura, «a mais completa» das «artes abstractas» (Pessoa, 1986b: 1213 ss). Com a Arte [superior], podemos, então, pressentir e/ou reconhecer essa Tristeza; por intermédio da Arte [superior], podemos “acrescentar beleza objetiva à vida” (*id.*: 1986b: 1241); com a Arte [superior], podemos “aperfeiçoar subjetivamente a vida e o homem” (*id.*: 1243); através da Arte [superior], podemos “reaver a realidade” (Pessoa, 1986c: 30), “aumentar a nossa autoconsciência” (Pessoa, 1966: 186-187), libertar-nos (mesmo que ilusoriamente) da «sordidez de sermos» (Pessoa, 2010a: 480), configurar (como, diversamente, Pessoa o tentou) uma *plenitude particular*.

7. É, em conclusão, este sentido — a *plenitude* configurada no próprio sujeito, no próprio produtor de Arte — que, em última instância, encontra, neste contexto, a sua fórmula definitiva em duas noções nucleares indigitadas por Fernando Pessoa. Uma delas reenvia para os objetivos do artista que representa a “arte superior”: amplificar o «património espiritual da humanidade» (Pessoa, 1986c: 23); não se importar com a finalidade social da arte (Pessoa, 1966: 160 ss); concentrar em si “uma época inteira” (Pessoa, 1986c: 127); sentir a arte física e espiritualmente (Lopes, 1990b:).

A outra remete para a procura da Verdade por parte desse mesmo artista — uma Verdade, contudo, cuja fruição só o poderá conduzir a não mais do que um reconhecimento irónico da impossibilidade dessa mesma fruição.

Foi essa impossibilidade que (em registos desencantados vizinhos) Fernando Pessoa e Álvaro de Campos manifestaram em 1934, no mesmo dia (16 de Junho de 1934). O autor do poema *Esta velha angústia* queixa-se do seu «mal-estar» que lhe faz «pregas na alma», desejando, por isso, senhorear-se da loucura (Pessoa, 1986a: 1002). O ortónimo, por seu lado, confessa ironicamente que, «Quando encontrar a verdade», ficará «a rir / Da [...] [sua] tranquilidade, “ficará a rir” de uma aparente e enganadora tranquilidade (Pessoa, 1986a: 391), pretensamente conquistada no «contacto com qualquer coisa do Vértice» (Pessoa, 1986c: 517). E é essa circunstância que permite ao artista, e ao seu *leitor*, falarem da arte como uma busca contínua do *Eu* individual e do *Eu* coletivo, na exata medida da relação mediata e imediata que duplamente os vincula a um certo encantamento; esse encantamento chama-se *identidade primordial*.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA ATIVA

- LOPES, Teresa Rita (1990b). *Pessoa por conhecer — Textos para um novo mapa*. Lisboa: Editorial Estampa, Vol. II.
- PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho]. Lisboa: Edições Ática.

- PESSOA, Fernando (1982). *Obras em Prosa* [Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- PESSOA, Fernando (1986a). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol. I.
- PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol. II.
- PESSOA, Fernando (1986c). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol. III.
- PESSOA, Fernando (1993). *Pessoa Inédito* [coordenação de Teresa Rita Lopes]. Lisboa: Livros Horizonte.
- PESSOA, Fernando (1994). *Edição crítica de Fernando Pessoa - Poemas de Ricardo Reis* [Edição de Luiz Fagundes Duarte]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. III.
- PESSOA, Fernando (2010a). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desasocedo* [Edição de Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. XII, Tomo I.
- PESSOA, Fernando (2010b). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desasocedo* [Edição de Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. XII, Tomo II.
- BIBLIOGRAFIA PASSIVA**
- ADORNO, Theodor W. (s/d). *Teoria Estética*. Lisboa:Edições 70.
- ALVARENGA, Fernando (1995). *A arte nas estéticas de "Orpheu"*. Lisboa:Editorial Notícias.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1985). «A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Técnica». In: *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geada], pp.15-49.
- BEST, David (1996). *A racionalidade do sentimento. O papel das artes na educação*. Porto: Edições Asa.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Lisboa:Editorial Presença.
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Razões Práticas. Sobre a teoria da acção*, Oeiras, Celta.
- BRADY, Patrick (1995). *Interdisciplinary Interpretation of Art and Literature.The Principle of Convergence*, Knoxville, New Paradigm Press.
- BRONOWSKI, Jacob (1983). *Arte e Conhecimento. Ver, imaginar, criar*. Lisboa: Edições 70.
- CRUZ, Maria Teresa (1992). «Arte e experiência estética». In: CONDE, Idalina [coord.], *Percepção Estética e Públicas da Cultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.45-60.
- DANTO, Arthur (1989). *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Paris: Seuil.
- DUFRENNE, Mikel (1987). *L'oeil et l'oreille*. Montréal: Hexagone.
- ECO, Umberto (1981). *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70.
- ESCOUBAS, Eliane (1993). «A Obra de Arte como Comunicação não-Verbal». In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, 17/18, Janeiro, pp.55-60.
- FERREIRA, Vergílio (1978). «Da 'alienação estética'». In: *Colóquio / Letras*, 42, Março, pp.7-20.
- FERREIRA, Vergílio (1981). «Ansiedade / Angústia e a cultura moderna». In: *Colóquio / Letras*, 63, Setembro, pp.5-10.
- GOODMAN, Nelson (1995). *Modos de fazer mundos*. Porto: Edições Asa.
- GROSS, Larry (1987). «Life vs. Art: The Interpretation of Visual Narratives». In: HALÁSZ, László [ed.], *Literary Discourse. Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches*. Berlin / New York: Walter d Gruyter, pp.215-231.
- HABERMAS, Jürgen (1993). «Horkheimer y Adorno: el entrelazamiento de mito e ilustración», *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, pp.135-162.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. (1994). *La dialectique de la raison*. Paris: Gallimard.
- LIND, Georg Rudolf (1981). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LIPOVETSKY, Gilles (1989). *A era do vazio — Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- LOPES, Teresa Rita (1990a). *Pessoa por conhecer — Roteiro para uma expedição*. Lisboa: Editorial Estampa, Vol. I.
- LOURENÇO, Eduardo (1999). *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa: Gradiva, 2ª ed.
- MORAWSKI, Stefan (1977). *Fundamentos de Estética*. Barcelona: Ediciones Península.
- NEGREIROS, José de Almada (1992). *Obras Completas — Ensaio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. V.

- QUINET, Patrick (1992). «Voyage à travers la créativité». In: *Educação pela Arte. Pensar o Futuro — Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio realizado de 13 a 15 de Dezembro de 1991*. Lisboa: ACARTE / Fundação Calouste Gulbenkian, pp.103-109.
- STEINER, George (1993). *Presenças Reais. As Artes do Sentido*. Lisboa: Editorial Presença.
- VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTINE, M. M. (1981). «Le discours dans la vie et le discours dans la poésie» [1926], apud TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique suivi des Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil, pp.181-215.
- WILSON, Stephen (2002). *Informations Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press.