

«**C**HEGUEI hoje, subitamente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém.» Obsessivamente, ao longo das páginas do Livro do Desassossego, é esta a fala de Bernardo Soares. Tudo o que lhe é exterior existe com plenitude. As coisas, as pessoas, o movimento, as cores, os odores, a luz. Mas a alma que tudo contempla e tudo absorve é apenas «um 'maelstrom' negro, enorme vertigem em torno do vazio».

Fernando Pessoa, que protegeu sempre este Bernardo Soares nunca oficializado em pública biografia, cedo inventou a **effigie** que fisicamente naturaliza a sombra concentrada que ele quis ser. Em 1914, ano que inclui aquele «**dia triunfal**» em que Alberto Caeiro se lhe impôs, Fernando Pessoa, então com 26 anos, ofereceu um retrato à «Tia Anica». Na dedicatória designa-o por «**provisória representação visível de si próprio**». Tendo em conta o cuidado com que o poeta fabricou a aventura da sua existência, esta afirmação deve ser entendida exactamente ao inverso: a imagem-representação que o retrato consubstanciava era um pleno e definitivo suporte que Fernando Pessoa explicitava sobre si próprio.

O corpo iludido pelo busto convencional, o rosto apagado em atributos britânicos de civilização: o chapéu, a gravata, os óculos, o pequeno bigode aparado. O poeta escolhera-se depois de algumas juvenis hesitações: colava-se ao retrato que o pintor Rodriguez Castañé dele realizara em 1912, e que é o resultado de uma pose estudada. No entanto, subtis transgressões separam o modelo pictórico da sua apropriação fotográfica, que recua o rosto para um espaço sem espessura, compo uma imagem despida de tensão.

Não conhecemos o espelho, possivelmente imaginário, em que Pessoa ensaiou com ironia (e nele a ironia é sempre o mesmo lado da dor) a figuração de si próprio. Um retrato seguinte, talvez de 1915 ou 1916, prolonga ainda este exercício de dramatização: o rosto descai para três quartos, o olhar desvia-se em ausência, o chapéu constitui-se como centro de equilíbrio da representação.

«**Ventas de contador de gás**»

Enquanto decorria a criação desta imagem fo-

A imagem física e o trabalho literário de Pessoa têm sido um repetido desafio para a criação plástica, contrariando a rigidez e o carácter convencional das poses dos retratos, mas quase sempre servindo-se destes como imagem-mito a perpetuar. Como descobrir o outro lado da «realidade», superar pelo sonho a imperfeição das aparências?

retratos

O poeta ao espelho

Raquel Henriques da Silva/Maria Helena de Freitas



Retratos por Rodriguez Castañé (1912) e Alberto Cutileiro (1934): as memórias vivas

tográfica, a escrita de Fernando Pessoa revela quanto aquela era falsa e aparente. Entre as imagens, que a sua escrita sugere, e o ícone fotográfico que de si mesmo encenou, gera-se um equívoco, uma nítida deslocação de sentidos. Fernando Pessoa soube conciliar na sua personalidade uma enorme estranheza perante a existência de uma irreprimível curiosidade por todos os modos de a sentir e experimentar, daí talvez a evidência de um conflito interior, que só pela escrita será resolvido. Melhor que ninguém, o poeta forneceu as possibilidades visuais de si mesmo: «**Meu corpo é o centro de um volante estupendo e infinito / Em marcha sempre vertiginosamente em torno de si / Cruzando-se em todas as direcções com outros volantes / Que se entrepenetram e misturam (...)**».

Sabemos no entanto como nele é mal assumido o confronto com a imagem mais inquietante do fenómeno de existir — o seu corpo, o invólucro desajustado em que (não)

se revê: «**Aconselho V. Ex.ª a pegar na imagem mental que acaso tenha formado do indivíduo cuja citação está estragando este papel razoavelmente branco, e deitar essa imagem mental na pia, por ser materialmente impossível dar esse justo Destino à entidade fingidamente humana a quem ele competiria, se houvesse justiça para as pessoas que estavam, não respeitadamente, mas com um interesse especial**» — Alberto Cutileiro executa um conjunto de retratos ao vivo que, num traço fácil, lhe captaram o essencial da expressão. Mostrando-lhe o trabalho realizado, seguiu-se o comentário lacónico: «**Os alentejanos julgam que são melhores que os outros, só porque o sol lhes prolonga a sombra na planície**» (depoimento de Alberto Cutileiro). Aqui, ainda vivo, o poeta começou a assistir à história do seu desentendimento iconográfico que afinal perversamente encenou.

Fernando Pessoa, ansioso experimentador de sensações, não recusa o

ros, que de algum modo vêm confirmar esta altitude. Estimulado ao desdendo pela fixidez penetrante com que o modelo olhava em redor — curiosamente o mesmo fenómeno que justificou o interesse «literário» de Fernando Pessoa por Bernardo Soares: «**Reparava extraordinariamente para as pessoas que estavam, não respeitadamente, mas com um interesse especial**» — Alberto Cutileiro executa um conjunto de retratos ao vivo que, num traço fácil, lhe captaram o essencial da expressão. Mostrando-lhe o trabalho realizado, seguiu-se o comentário lacónico: «**Os alentejanos julgam que são melhores que os outros, só porque o sol lhes prolonga a sombra na planície**» (depoimento de Alberto Cutileiro). Aqui, ainda vivo, o poeta começou a assistir à história do seu desentendimento iconográfico que afinal perversamente encenou.

Fernando Pessoa, ansioso experimentador de sensações, não recusa o



«Porque eu não sou um sonhador, mas sou um sonhador exclusivamente. O hábito único de sonhar deu-me uma extraordinária nitidez de visão interior. Não só vejo com espantoso e às vezes perturbante relevo as figuras e os décors dos meus sonhos, mas com igual relevo vejo as minhas ideias abstractas, os meus sentimentos humanos — o que deles me resta — os meus secretos impulsos, as minhas atitudes físicas diante de mim próprio. Afirmo que as minhas próprias ideias abstractas eu as vejo em mim, eu com uma interior visão real as vejo num espaço interno, assim os seus meandros me são visíveis nos seus mínimos.»

Todo o trabalho literário de Fernando Pessoa se oferece assim com inúmeras possibilidades de dilatação iconográfica, o que em absoluto contraria a rigidez e o carácter convencional da assumida pose dos seus retratos, em nada transgressora ou irreverente. Mas foi esse ícone exteriorizado de si mesmo que se instituiu como imagem-mito a perpetuar, criando um vazio suficientemente apelativo para incorporar a personalidade dos seus intérpretes.

Almada: retrato mítico

Almada foi o primeiro a colar-se ao venenoso espaço de disponibilidade que eram os retratos de Fernando Pessoa. O pintor agiu com agudo sentido de pesquisa — a mesa do Martinho com os seus apetrechos operativos a que se juntavam, em contraponto simbólico, a encenação dos volumes do «Orpheu» e os objectos mais íntimos do poeta: a folha de papel, a caneta quantas vezes substituída pelo cigarro. Fernando Pessoa no estreito fato completo com que percorria, suspenso, as ruas entre a Baixa e o Chiado. O rosto e as mãos conformes e irreais, esfinges desenhadas sobre a inexistência do mundo. Almada retomava a imagem-representação dos retratos, inundando-a numa intensa luz vermelha em que os «do Orpheu» utopicamente sonharam transfigurar a cidade.

Mas no ano de 1954 em que realizava este retrato, andava ele definitivamente enredado na trama dos Painéis de Nuno Gonçalves e nas reflexões que conduziram às quatro telas abstractas de 1957. São as sugestões visíveis dessa atenção que constituem o chão e o lugar do seu retrato, ou seja, a sua evidente razão de ser. Do

passado sobravam os sapatos do poeta, memória do arlequim provocante que Almada fora nos anos modernistas.

A inexistência de Fernando Pessoa, não porque estava finalmente morto mas porque assim se fabricara para os outros, era um espaço de onirismo que Almada recriou a partir da sua esfusante realidade. Que essa re-apresentação do ícone fosse publicamente consagrada como o retrato mítico e íntimo do poeta, corresponde e não à realidade: a total exterioridade com que Almada realiza Fernando Pessoa é um ritual de geometria sagrada, imagem plausível da teia do mundo e da história em que um e outro diversamente acreditaram. E onde o pintor se situa, através do recorte exacto do corpo do poeta. Nessa conformidade de contrários nenhum retrato poderia ocorrer mas apenas, e assim aconteceu, a celebração de uma mítica iconografia.

Costa Pinheiro: «paisagem de alma»

A tonalidade absoluta do retrato de Almada, em que o poeta era o corpo anulado de uma impossibilidade cultural, foi o ponto de partida dos retratos de Pessoa realizados por Costa Pinheiro.

O próprio pintor, que trabalhou no seu exílio alemão entre 1973 e 1980, foi anotando nos «CADERNOS DE ATELIER» as fases dos seus solitários encontros: «Penso nos heterónimos de Fernando Pessoa. A ilustração vulgar, utilizada, tem um valor iconológico na personalidade do poeta, fazendo dos símbolos valores pictóricos-literários. Mas é consciente em mim esta disparidade formal: é o poeta e não o eu-pintor que está em causa.»

Essa disparidade formal em que Costa Pinheiro se situa, pretendendo ser uma convivência com a representação literária do poeta, acabou por revelar-se o contorno estrito da sua atitude pictural. As sombras chinesas que recortam os ícones desdobrados de Fernando Pessoa são um suporte fantasmático da ausência, um soturno «diário de uma saudade portuguesa» (Fernando Pernes). Utilizando o motivo da célebre página do «Notícias Ilustrado» que, já em 1928, apresentava o poeta multiplicado em quatro fotografias iguais, Costa Pinheiro foi sobretudo inovador na sua concentrada

encenação: os óculos, a chávena de café, a caneta são coisificados, o próprio corpo do poeta participa nesse mesmo processo de fragmentação e integra também uma paisagem contida nos corpos minimizados dos navios e das gaiotas. Fernando Pessoa é um território despaisado por as suas raízes serem excessivamente fundas e a sua esperança demasiado intensa. O seu país era só o rebordo do cais de partida e a consciente angústia de se saber sem retaguarda. Ou seja, Fernando Pessoa de Costa Pinheiro é um mito ritualizado, através do qual o pintor esconjura a distância e interpela o seu tempo: «De resto a minha homenagem a ele, poeta, será essa: estar de mãos dadas com uma 'paisagem de alma' que é muito nossa, de nós todos.»

Neste percurso encantatório, o modelo despido de olhar através da fulgência do mundo das coisas que o inundava, funcionou como total disponibilidade de sensações: o rosto, o gesto e as mãos do pintor foram absorvidos pela sedução da irrealidade: «Venho de longe e trago no perfil (...) O perfil de outro ser / Não sou eu quem descrevo / Eu sou a tela / E oculta mão colora alguém em mim.» («A Múmia»).

Costa Pinheiro assumiu precisamente esse estranho convite: «Estou sentado à mesa com o senhor eu...»

As suas mãos são as minhas (...). Não temos (os dois) 'visage' — o chapéu é nosso... As paisagens dos óculos (reflectidas) são minhas-suas.»

Pomar: ficção pictórica

Sensivelmente no mesmo período em que Costa Pinheiro, envolvido numa rede de sinais de ausência, foi captado pelo espaço de dissolução do poeta, vemos surgir, na produção plástica de Júlio Pomar, um desenvolvimento temático de outro sentido. Datados de 1973, estes retratos, de forte conotação plástica e semântica, evidenciam um exercício de distância e displicência face ao ícone de Fernando Pessoa.

Identificável o rosto, verificamos contudo a inexistência dos seus habituais acessórios, enquanto objectos-símbolo de uma imagem mitificada, transformados nas figurações abstractas de uma representação gráfica e visual. Nestas telas, é a memória do pintor que vai devolver um conjunto

(Continua na pág. 60-R)



Almada (1954): ritual de geometria sagrada. Pomar: «F. P. Encontra D. Sebastião...» (1985)

(Continuação da pág. 59-R)

de sinais fragmentados, invocatórios da identidade do referente, mas em que predomina uma intenção de síntese no rigoroso ordenamento formal do quadro.

É esta necessidade de síntese que vai presidir à elaboração do conjunto de desenhos executados para a decoração em azulejo de uma estação de metropolitano de Lisboa, e que constitui pretexto para um novo período dedicado ao retrato histórico. Uma vez mais, vemos a surgir a imagem de Fernando Pessoa associada ao seu referente fotográfico, no deliberado propósito do seu autor: «O que no desenho me tem interessado sempre (é) a vitalidade da linha e a justeza da alusão (...).»

Sentado à mesa do café, ou apanhado na fingida pose de um rápido esquisso, a imagem do poeta surge como uma aparição com toda a surpresa do imediato reconhecimento que esta comporta. No essencial Júlio Pomar fixa, com espantosa facilidade de traço, toda a expressão de movimento, que se pode confirmar na exacta equivalência dos instantâneos fotográficos.

O início deste conjunto de desenhos coincidiu, na obra de Pomar, com um progressivo regresso à pintura, em que, a pretexto da ilustração de poemas, ele vai desenvolver uma **ficção pictórica**, inutilizando o ícone das suas personagens, através de citações plásticas progressivamente autónomas e ordenadoras. A série sugerida pelo poema «O Corvo» de Edgar Poe clarifica uma atitude transgressora do pintor, que transforma a superfície das suas telas em espaço de **intervenção** cultural, ou seja, cruzando e confrontando no mesmo espaço pictórico, as personagens míticas que fazem o corpo da nossa identidade nacional, o pintor evidencia uma capacidade de jogo, naturalmente distanciada.

Se a presença de Fernando Pessoa e a matriz original dos desenhos permanecem reconhecíveis, as

«De súbito reparei que não sou ninguém»

cenas evocadas instalam uma ficção, simultaneamente pictórica e cultural. Todo este processo é radicalizado a propósito ainda da ilustração de um poema — **A Mensagem** — **7 Histórias Portuguesas**



—, quando **Fernando Pessoa Encontra D. Sebastião**: num «caixão sobre um burro, ajazado à andaluza»; aqui, a infracção temporal é óbvia e o exercício do pintor tenta a **apropriação** dos personagens representados.

A dimensão oculta

«Perde-se às vezes a **pintura na processão do pintado**» (João Miguel Fernandes Jorge), quando esta se torna o mito e a referência de si própria.

Assim acontece com António Dacosta que, reordenando a aparência das coisas, a partir da lógica

interna dos valores plásticos, lhes entrega a disponibilidade de criar os seus próprios espaços de aparição. Pela primeira vez, a imagem de Fernando Pessoa surge como um episódio, presença intrusa e esvaziada de qualquer intenção iconográfica que «bateu à porta» do pintor e se instalou no propósito desafiador de uma identificação: «No Sonho de F.P. Debaixo de uma Latada numa Tarde de Verão, a **pancada veio-me do rótulo de uma velha garrafa de vinho do Porto com vides e faunosinhos.**

Perdi-a, mas ficou-me o pulsar cá dentro o desejo

de dar à pintura um certo calor, um certo cheiro a vinho. Uma simples latada (Dionísio) com uvas. Estas apareceram e quase logo a seguir o figurão instalou-se, exigente e irritante, de óculos e chapéu. E vi logo que o personagem era alguém. Mas quem? Identificou-o o Júlio Pomar. Assim se manifestou o Fernando Pessoa.»

É o dizer da pintura que desvenda um interior de sentidos que a memória devolve, no contacto mágico das tintas e das superfícies. De um modo mais intencional mas igualmente auto-revelador, também para Mário Botas, Pessoa fez parte de «uma constante recordação»: «A ficção da minha pintura desvenda às vezes o segredo dos rostos dos poetas, dos rostos dos meus mais queridos e ausentes companheiros.» (in «Persona» 3).

Trajeto para o lugar imóvel da morte, a sua pintura é, como disse Eduardo Lourenço, «figuração do infigurável», guardando do real «apenas e quase só o outro lado, a dimensão oculta» que se concretiza em corpos imatéricos de gente e de coisas. Mário Botas que de si próprio afirmou que foi «sempre um pintor do lado da escrita», coloca esses vultos gráficos em suspensos mundos onde o tempo é um suporte concentracionário. O Fernando Pessoa que aí lhe surge é uma imagem de reduzido teor iconográfico, atravessado pelas atitudes do pintor, num cruzamento afável de memórias sobre o absurdo em que ambos duvidaram da vida.

«Desenhos alusivos» assim os designou Mário Botas que nessa alusão se envolve através de difusas coincidências entre o seu rosto e o rosto de Pessoa, confrontado ainda com a imagem espelhada de Luís de Camões. Mas é no **Mapa do Túmulo de Fernando Pessoa**, inventando-lhe uma existência em altura, numa topografia de ciprestes, que ele melhor assumiu o seu convívio com o poeta.

Costa Pinheiro:
«O Pintor-Ele-Mesmo no seu espaço poético» (1979/80).
Fernando Pessoa como mito ritualizado, através do qual o pintor esconjura a distância e interpela o seu tempo — «De resto a minha homenagem a ele, poeta, será essa: estar de mãos dadas com uma 'paisagem de alma' que é muito nossa, de nós todos.»
O rosto, o gesto e as mãos do pintor foram absorvidos pela sedução da irrealidade

Fazemos fitas magnéticas para todos os fins, por amor às suas gravações.

maxell XLI-S 90 POSITION HIGH JAPAN 135m/440 ft. 90

HFX GOLD

maxell SOMOS ESPECIALISTAS

PERMANENTE EXCLUSIVO Setron

MP 90 Metal Particle Metallpartikel Particule Metallique

maxell POSITION IEC TYPE 135m/440

Considerando que «no espaço e no tempo da poesia, figurar deliberadamente é trair», Botas apropriou-se do sentimento simbolista que percorre grande parte da produção de Fernando Pessoa — a vida é uma esvaída luz sobre a cidade das coisas mortas e todo o sentir é a certeza de uma definitiva ausência. Que Fernando Pessoa **sensacionista** não caiba senão parcialmente neste mapa tumular que Botas lhe estendeu, em nada constrange o sentido profundo dos seus retratos: ele sabia como Artaud que «o rosto humano é uma força vazia, um campo de morte, que não encontrou ainda a sua face e é ao pintor que compete dar-lha» (Marc le Bot).

Espaços de cumplicidade

Em 1985, as comemorações do cinquentenário de Fernando Pessoa incluíram a exposição de artes plásticas «Um rosto para Fernando Pessoa» em que participaram 35 artistas.

Desse homem, que através de Bernardo Soares de si próprio afirmou:

«Não consegui nunca ver-me fora. Não há espelho que nos dê a nós como fora porque não há espelho que nos tire de nós mesmos», a arte contemporânea portuguesa fabricou um dos temas mais bisados dos seus divergentes percursos. Depois de Almada, não foram só Costa Pinheiro, Júlio Pomar, António Dacosta e Mário Botas que se deixaram envolver pela sinuosidade vazia do corpo e do rosto do poeta. Mas viu-se que, em cada uma dessas apropriações plásticas, ele foi sobretudo um espaço de cumplicidade para os exercícios dos pintores, que o utilizaram como emblema mítico de um referente cultural.

O que haverá a analisar é o empenho e a multiplicidade, a profunda razão de ser dessas apropriações que, ao longo dos anos, mas sobretudo nesta década, têm transportado Pessoa para o interior das suas obras, com maior ou menor eficácia e coerência. Que em António Sena o poeta seja uma página de texto garatujado, em Chorão um desfoque do laço e do chapéu, em Sá Nogueira uma componente contrastante da paisagem urbana ou em Jorge Martins uma sombra habitada num triângulo de penumbras, trata-se de expedientes diversos

de cada pintor, perseguindo o objecto específico do seu próprio fazer. Pessoa reduz-se então a um apontamento iconográfico, instrumento plausível para as tramas com que a pintura questiona a realidade. Como se, depois de ter tido a categoria de símbolo definitivo, o poeta massificado tenha passado a ser simulacro das perecíveis estratégias de um (des)entendimento.

Estas produções interessarão uma sociologia da arte e cultura portuguesa mas não se destacam como criações singulares em que a presença de Fernando Pessoa descubra novas ou multiplicadas existências. Caso de excepção será o envolvimento pessoal de Miguel Yeco que, transportando para reais espaços de representação o seu encontro com o poeta, se encontrou investido do seu próprio corpo, actualizando assim uma cumplicidade física que Costa Pinheiro inaugurou.

Também a obra literária de Fernando Pessoa, tem sido objecto de alguma produção plástica. Fernando de Azevedo, ao ilustrar em 1952, *Le Bureau de Tabac*, parece ter sido o primeiro pintor a manifestar-se sensível às sugestões visuais da poesia de Pessoa, recriando-as numa rede de espaços confluentes. Depois dele, há a referir, pelo seu carácter ficcional, o conjunto de desenhos de Jorge Martins para o texto de José Saspotes, *Daisy — um Filme para Fernando Pessoa*, assim como as ilustrações do poema *A Mensagem*, onde os signos épicos de um destino português se desfazem até à inutilização em desfibramentos de lápis.

Mesmo artistas mais jovens como Manuel Rosa e Ilda David têm aceite o desafio ou a prova fatalista de se confrontarem com Pessoa, dando razão à fala de Eduardo Lourenço:

«Parecia ter chegado o tempo de aprender mais (e sobre) quem se ocupa com Pessoa que sobre o próprio Pessoa, o que sem ser escandaloso — até porque é também inevitável — remetia (remete) o texto para o pretexto, a voz que nos interpela e convoca para o discurso que a devora e apaga» (Fernando, Rei da Nossa Baviera). A verdade é que Fernando Pessoa, com o seu incontível gosto de provocar o futuro, havia já advertido esta situação: «Serei compreendido só em effigie, quando a afeição já não compensa a quem morre.»



Mário Botas:
«Mapa do túmulo
de Fernando Pessoa»
(1980):

«no espaço e no tempo
da poesia, figurar
deliberadamente
é trair», ou
todo o sentir
é a certeza
de uma definitiva
ausência.

António Dacosta:
«No sonho de F. P.
debaixo de uma latada
numa tarde de Verão»
(82/83): «... a seguir
o figurão instalou-se,
exigente e irritante,
de óculos e chapéu.
E vi logo

que o personagem
era alguém.»
Da pose rígida e
convencional a um vazio
suficientemente
apelativo para incorporar
a personalidade
dos seus intérpretes

