

Amadeo ‘observado’ por Fernando Pessoa & sua C.^a Estética ILda.

MARIA DE FÁTIMA LAMBERT*

0. “Amuse-bouche pessoano” @Universo Amadeo SC¹

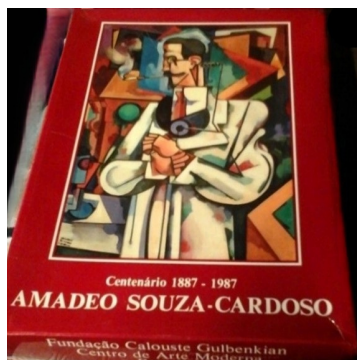
Tem a arte, para nascer de ser de um indivíduo; para não morrer, que ser como estranha a ele. Deve nascer no indivíduo per, que não em o que ele tem de individual. No artista nato, a sensibilidade, subjectiva e pessoal é, ao sê-lo, objectiva e impessoal também.

Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria Literária*

No universo pessoano em permanente mutação não foi só Pessoa que se transformou em «outros»: alguns destes metamorfosearam-se, por sua vez, noutros «outros»...

Teresa Rita Lopes, *Livro(s) do Desassossego*

Considerando a oscilação entre eu e outrem/tu, entre individualidade e coletividade, aplicam-se os termos pessoanas ao refletir sobre o caso de Amadeo de Souza-Cardoso – ao tempo do modernismo. O pintor amarantino elevou-se, concretizando a sua genialidade pulsante em obra: «Todo o objecto é uma sensação nossa; Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto; portanto, toda a



* P.PORTO/ESE-inED.

1 Retoma-se o quadro conceitual extraído da investigação desenvolvida em M. F. LAMBERT, «Para uma estética Pessoaana», in *Revista Portuguesa de Filosofia* 43 (3/4, 1987) 417-450, destacando os princípios da Estética Pessoaana que se entende plural, sistematizados em M. F. LAMBERT, «Estéticas de *Orpheu* Xícaras de chá no café: Fernando Pessoa, Bernardo Soares (outros) e Almada Negreiros», in P. SAMUEL (ed.), *Orpheu e o Modernismo Português*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto 2016.

arte é a conversão duma sensação numa outra sensação»². Associe-se, porventura, ao traçado entrecortado de Bernardo Soares, como se fosse uma personalidade do cubismo analítico, múltipla em planos e facetas sobrepostas, originando «um imaginador de sensações»³. Suplantou mesmo as determinações mais exaltantes, pelo compulsivo agir criativo de sua pintura *Sem título (Coty)* (c. 1917, atrib.); soube plasmar/enunciar – como poucos – as sensações assertivas convocadas na completude *a se*; questionou a existência pelo binómio ‘ser/sentir’, mediante uma (in)experiência dispersa entre o sono e o despertar/real [pictural]: «Há sensações que são sonos, que ocupam como uma névoa toda a extensão do espírito, que não deixam pensar, que não deixam agir, que não deixam claramente ser»⁴.

As sensações dilaceram-se, o que reverbera, enfaticamente, na pintura *Trou de la serrure PARTO DA VIOLA Bon ménage Fraise avant garde* (c.1916 – atrib.): num remorso inebriante de nele serem outros que ele, reentrando e abrindo-o, sentindo «o que mais tenho amado são sensações minhas – estados de visualidade consciente, impressões da audição dispersa, perfumes que são uma maneira de a humildade do mundo externo falar comigo, dizer-me coisas do passado [...] de me darem mais realidade, mais emoção»⁵. Reconhecem-se, portanto, na obra pictórica de Amadeo, determinadas afinidades iconográficas, que traduzem/visibilizam [quicá] raciocínios estéticos e ideias poéticas, destacando-se Álvaro de Campos concatenado ao ortónimo e a Bernardo Soares (sucessor de Vicente Guedes na escrita do *Livro do Desassossego*). Nas respetivas teorias argumentativas, as ‘frases polissémicas’ visualizam-se a partir de uma análise introspetiva e multiplicada (*persona a persona*), amplificando a dimensão ecfrástica subjacente aos poemas, a convergir numa metafísica literária. Cada heterónimo contribuiu, pois,

2 F. PESSOA, «Princípios do [Sensacionismo]», in *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, ed. G.R. Lind – J. Prado Coelho, Ática, Lisboa 1966, p. 168.

3 F. PESSOA, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, vol. II, ed. M.S. Galhoz – T.S. Cunha, Ática, Lisboa 1982, p. 296.

4 F. PESSOA, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, vol. I, ed. M.S. Galhoz – T.S. Cunha, Ática, Lisboa 1982, p. 159.

5 F. PESSOA, *Livro do Desassossego. Vicente Guedes. Bernardo Soares*. (vol. I), ed. T.S. Cunha, Presença, Coimbra 1990, p. 597.

para o corpo de uma Estética compósita [invulgar], em que cada um é o todo sem se perder.

No ‘Universo Pessoaano’ inscrevem-se denominadores comuns e dissonâncias, extraídos da poesia, dos textos críticos, filosóficos e auto-interpretativos; identificam-se, porventura, contributos ímpares, numa aproximação às criações desenvolvidas no cenário modernista português. Entre si (FP) e os demais, a Estética Pessoaana ramifica-se, para ela convergindo assunções concatenadas do(s):

Pensamento estético ortónimo: Pessoa *ele mesmo*;

[Fragmentos de] estética: António Mora;

Pensamento estético não-aristotélico de Álvaro de Campos;

Pensamento estético de Alberto Caeiro;

Pensamento estético de Ricardo Reis;

Fragmentos de] pensamento estético de Bernardo Soares.

A prosa “crítica” e “filosófica” concentra um pensamento estético, moldado pelo imaginário subjetivo (na pluralidade), subsidiado por bases conceptuais concomitantes que se movimentam na proximidade a tendências e/ou correntes ativas nos inícios do séc. XX: *Cubismo* e *Futurismo*, importados do estrangeiro que Pessoa subsumia no *Interseccionismo* ‘material’, portanto de 1º grau⁶. Sistematizou o *Interseccionismo* em três graus, forjando também o *Sensacionismo* em matriz própria. Assim, o *Interseccionismo* concebia-se uma estética nutrida por “estados de alma” próprios, sobrepostos e interseccionados em sucessão autofágica. Nas Artes visuais entende-se como «o simultâneo no espaço, no tempo e na ideia». Na «Música – o simultâneo no tempo e na ideia. Na Literatura – o simultâneo na ideia»⁷. O *Sensacionismo* seria: «esta nossa arte, que me parece a unica propria da nossa epocha. É uma arte completa no tempo, e num espaço, e também dentro de si-propria; uma arte synthese de nações e de epochas e de artes»⁸.

6 Cf. F. PESSOA, *Pessoa Inédito*, org. Teresa Rita Lopes, Livros Horizonte, Lisboa 1993, p. 134.

7 *Ibidem*, p. 133.

8 F. PESSOA, *Sensacionismo e outros ismos*, ed. Jerónimo Pizarro, INCM, Lisboa 2009, p. 75.

As considerações sobre arte exigem olhar/pensar a obra, nela transparecendo a [sua] identidade autoral. Assim, olha-se Amadeo: quando a obra ultrapassa a particularidade sozinha (originária), para interpelar as demais individualidades. Arte num universo “transpessoal”, sobrevivendo ao tempo.

1. A Estética Ortónima e a [disruptiva] Estética do Desassossego:

O valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva dele.

Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*

Sim; à vista nada se move ou vive; ao ouvido apenas o que deve ser folhas caindo amarelentas decerto, naquele chão outonal que nunca foi da primavera.

Sim, sim. Deve haver mais. [...] Foi esta a terra onde eu nasci.

Fernando Pessoa/Vicente Guedes, *Livro do Desassossego*

No cenário modernista português, os protagonismos souberam-se ao longo do século XX, oscilando entre um primeiro impacto e o esmorecimento consentido até que à revitalização emergente após 1970 e décadas seguintes. No caso de Amadeo, o reconhecimento internacional demorou-se. Dentro de portas, os estudos de Diogo de Macedo e de José-Augusto França abriram caminho a posteriores sistematizações e aprofundamentos – António Cardoso, Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Raquel Henriques da Silva, Bernardo Pinto de Almeida; mais recentemente, destaquem-se Helena de Freitas, Pedro Lapa, Joana Cunha Leal e Marta Soares, a quem se devem significativas exposições. Retrocedendo aos anos 1950, assinala-se a exposição organizada por Jaime Isidoro, Galeria Alvarez (Porto), onde foi apresentado um conjunto de obras cedidas por Lucie Pecetto. Cerca de trinta anos mais tarde, sob responsabilidade de Paulo Ferreira e José Sommer Ribeiro, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (1984), a destacar a exposição do primeiro Centenário (1987). Todavia, o reconhecimento que Amadeo merecia na historiografia europeia da Arte tardou, destacando-se as iniciativas – em prol da internacionalização – das exposições realizadas no âmbito da

Europália 91 (Bélgica) – Musée d’Art Moderne de Bruxelles⁹, com itinerância no Museu de Serralves (1992); passados 9 anos, no mesmo Museu, *Mondrian Amadeo – Da paisagem à Abstracção*¹⁰ (2001) e no CAM/FCG¹¹ (2006/2007), *Amadeo – Diálogo de Vanguardas*. Em décadas mais recentes, obras suas têm integrado exposições internacionais, situando-o entre os seus pares. Afirmção significativa aconteceu em Paris, por mão de Helena de Freitas (2017): a primeira individual no Grand Palais; em 2025, esteve de novo em foco no Centro George Pompidou¹² – numa abordagem relacional ao casal Sonia et Robert Delaunay, curadoria de Helena de Freitas (CAM/FCG) e Angela Lampe e Sophie Goetzmann (CGP).

Recorde-se que em 1947, sob determinação de Alberto Sardoeiro, foi instituído um museu que, em Amarante, tomou o seu nome, com intuito de preservar e divulgar obra de escritores e artistas locais. Na década de 1980 o espaço foi remodelado por Arqt.º Alcino Soutinho, tendo por diretor durante várias décadas António Cardoso (FLUP), que celebrou o nome tutelar com veemência.

No tocante à obra pessoana, as abordagens sucederam-se, inauguradas no histórico estudo académico de José Régio¹³ (Universidade de Coimbra). Ao que seguiram destacados estudiosos ao longo de décadas. O *Centro de Estudos Pessoaanos* abriu atividade em 1976¹⁴; a *Casa Fernando Pessoa*¹⁵ em 1993, cumprindo sua missão de modo exemplar. Lembre-se que fora Petrus (Pedro Veiga) quem tomou por iniciativa publicar, na Coleção *Arcádia* da Editora *Cultura* (Porto), em meados do século passado, compilações de textos [quase] inéditos¹⁶. As edições da Ática, na década de 1960, apresentaram as produções do ortónimo e heterónimos

9 <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1270/>

10 <https://www.publico.pt/2001/06/28/jornal/momentos-de-viragem-em-mondrian-e-amadeo-159281>

11 <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1265/>

12 <https://gulbenkian.pt/cam/projetos/amadeo-em-paris/>

13 *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, dissertação para licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra 1925.

14 <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/24690>. No âmbito do CEP surgiu a revista *Persona* (1977-1986), dirigida por Arnaldo Saraiva, José-Augusto Seabra e Maria da Glória Padrão.

15 <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/casa/sobre-n/historia>; Biblioteca de Fernando Pessoa: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/bibliotecas>

16 *O Marinheiro; Nas encruzilhadas do Mundo e do Tempo; Análise Mental da Vida Portuguesa; Sebastianismo; Estética Presencista; Apreciações Críticas; Crónicas Intemporais; Ensaio Político*.

– poesia, textos de pensamento, teoria e crítica literárias. Mais tarde, na viragem para o século XXI, revelaram-se textos inéditos e novas organizações de volumes já antes divulgados. Com base nas consultas realizadas em finais de 1980 e até à data, trabalhou-se a partir da sistematização¹⁷ da Estética pessoana numa aceção [repita-se] plural, integrando o ortónimo, três heterónimos e o semi-heterónimo dileto-alter-ego. Perspetiva-se, em modo de contributo para a leitura iconográfica das máscaras[talvez] autorretratos e paisagens no caminho da abstração concretizado por Amadeo. Ao explanar os termos constitutivos das Estéticas pessoanas, aferiram-se tópicos que endossam perspetivas uma para aproximação e/ou entendimento do pintor amarantino.

2. Artes de *eleva*r versus *sensibilidade*

Ao processo artístico, unificador das artes que elevam, subjaz a ascensão para o abstrato. Porém, a arte, por mais que se eleve não se desprende do entendimento e da sensibilidade, capacidades em que o ser humano se origina¹⁸. Logo, as artes, quanto mais superiores, mais tendem para a abstração – música, literatura, filosofia. Visam o aperfeiçoamento que significa desprendimento do concreto/real, uma vez que abstração é revelação. Devem as artes, portanto, tomar como missão ‘elevant’. Ainda que a elevação origine arte ‘triste’ porque «...elevant é desumanizar, e o homem não se sente feliz onde não se sente já homem. É certo que a grande arte é humana; o homem, porém, é mais humano que ela»¹⁹.

O conceito de ‘elevação’ articula-se aos de abstração e beleza. Permite concretizar o sentido último, esse urgente despojamento; a progressiva simplificação interna-externa de palavras, frases, volumes e formas que conduz à essencialidade abstrata da visualização do mundo ‘concreto’, na interação onírica/inconsciente. Pessoa estipula três elementos abstratos, comuns a todas as artes: a «ordenação lógica do tempo em suas partes; o conhecimento objectivo da matéria, e a excedência nela de um

17 M. F. LAMBERT, «Para uma estética Pessoaana», op. cit.

18 F. PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, ed. G.R. Lind – J. Prado Coelho, Ática, Lisboa 1966.

19 ORTEGA Y GASSET, *La Deshumanización del Arte*, El Arquero, Madrid 1976, p. 30.

pensamento abstracto»²⁰. Destacam-se, neste discurso estético e modernista, o binómio concreto-abstrato, essas duas componentes conjugadas, a viabilizarem a obra. Fernando Pessoa adverte que, por si só, a sensibilidade não é geradora de arte, pois exige «equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento que como emoção e entendimento, e como subjectiva e objectiva se entropõem, e por isso, conjugando-se, se equilibram»²¹. Se a sensibilidade conduz à ação, o entendimento leva à contemplação, e assim se concebe uma arte inserida para perdurar além do tempo e espaço em que surgiu. À particularidade da emoção e do entendimento alia-se «a universalidade da razão, que, para ser de todos os homens e tempos, é do homem, e tempo, nenhum. O produto assim formado terá vida, como concreto; organização, como abstracto»²². Assim, se qualificaria a obra conjunta de Amadeo, designada no presente para dinamismo do futuro.

A consciência da obra [*per se*] efetiva-se em sede da identidade pessoal e progride na intangibilidade, por inerência ontológica. A perenidade da obra de arte reside na especificidade de seu valor intrínseco, sendo «indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva»²³. Consequentemente, distingue-se na arte um elemento material – a sensibilidade –, e um elemento formal – a inteligência. A forma pode-se considerar como concreta ou material (ligada à própria matéria da obra) e como abstrata ou imaterial (se depende unicamente das leis imutáveis da inteligência) regida pela lei da unidade e pela lei da universalidade²⁴. A tensão endógena perpassa, implica a persistência da luta para eclodir como suprema: «A arte é uma auto-expressão forcejando por ser absoluta»²⁵.

Como expressão, a obra de arte sustenta-se e manifesta-se *por si*, lançando-se para além do conteúdo que suporta. Isto porque, procedendo da impressão-emoção do artista, dele sendo própria e intransmissível.

20 F. PESSOA, *Páginas de Estética...*, op. cit., p. 143.

21 *Ibidem*, p. 141.

22 *Ibidem*, p. 144.

23 *Ibidem*, p. 3.

24 Cf. F. PESSOA, *Obras em prosa*, ed. Cleonice Berardinelli, Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1976, pp. 246-247.

25 F. PESSOA, *Páginas de Estética...*, op. cit., p. 4.

A obra de arte consiste, em particular, na interpretação objetiva de uma impressão subjetiva, diferindo da ciência e da filosofia²⁶. Como tal, carrega «uma interpretação ou ideia, sobre a qual se trabalha; envolve uma interpretação dessa ideia ou impressão de modo a torná-la artística; e envolve, finalmente, uma coisa de que se tem essa impressão ou ideia»²⁷. Por consequência, a arte obedece a leis que regem a impressão, a interpretação e a objetividade²⁸, inter-relacionamento que solicita, por efeito, a impressão ou ideia, a interpretação dessa ideia como artística e o objeto do qual se tem essa impressão. A obra de arte será, pois, produto do instinto intelectual, reconhecendo-se uma invenção valiosa: «Se não for invenção, o valor pertencerá a quem o inventou; se não tiver valor não será obra de arte, pois que importa inventar o que não presta?»²⁹.

A invenção artística, sublinhe-se, provém do instinto, que lhe reconhece o seu valor próprio, determinando-a – rigorosamente – como proveniente desse “instinto” intelectual, não o resultado de uma composição a frutificar da inteligência. Para que a obra se impregne de valor, permitir-se-á viajar na essência do objeto para o qual tende, enquanto elemento do instinto intelectual, porquanto se fosse apenas composição da inteligência, ficaria no evidente, na formalização. Não acederia a escopo maior ao qual subjaz um relacionamento entre arte e moral, a nível pessoal – artista e ‘moralista’ – não a nível abstrato. A conciliação entre ambas exigências decorre da razão lógica: um grande artista não falseia a verdade, pelo que será improvável que falseie a moral. A arte assume uma dupla feição: a puramente artística e a social. A primeira consiste em criar beleza, a segunda observa o artista como homem inscrito numa sociedade, nela se exprimindo. Como puramente artista, o seu único fim circunscreve-se à produção de obras, na prossecução da beleza em si; como artista e homem simultaneamente, pretende agradar, e como homem deseja obter a glória. Atendendo às três consignações do artista, deverá submeter-se, pois, a diferentes leis. Se, enquanto puramente criador, apenas obedecer à estética, conflitua-se a apreciação crítica da sua obra – pelo público/humanidade – que reflete a partir de outros valores, nomeadamente, os morais.

26 Cf. F. PESSOA, *Obras em prosa*, op. cit., p. 219.

27 *Ibidem*, p. 221.

28 Cf. *Ibidem*, pp. 219-221.

29 *Ibidem*, p. 222.

Na perspectiva pessoana, a arte deverá ser um 'meio' que permite o aperfeiçoamento do homem, enquanto que artista, e enquanto recetor que toma contacto com ela. A arte relaciona-se com a emoção, com a abstração, com a idealização. A estética tem por centro o 'ideal'; nasce com a beleza, a eternidade, a perenidade e simultaneamente a realidade mais imediata. A arte é a vida e o homem privilegia o que sente e deve transmitir: a originalidade, a construtividade e o poder de suspensão:

- a originalidade constata-se relativamente ao pensamento, no modo de o manifestar esse pensamento, no modo de manifestar tal manifestação;
- a construtividade porque a arte é no seu aspeto mais autêntico uma construção, reificação de uma intuição, afastando-se para lá da realidade superficial, pois absorvendo-a na sua intimidade própria;
- o 'poder de suspensão', leia-se 'estar em suspensão' para ultrapassar as dimensões imediatas, assim se elevando, espiritualizando *concretamente* a sua obra de arte.

Considere-se a natureza distinta de cada expressão artística, seus discursos, processos e técnicas que norteiam a respetiva concretização. Pessoa convoca, de forma recorrente a abstração, ainda que nem sempre assumindo idêntica amplitude: «Na proporção da abstracção do seu material será a proporção em que é preciso idealizar. E a arte em que mais é preciso idealizar é a maior das artes»³⁰. O raciocínio análogo [da proporção] aplica-se à imaginação que surge de um processo que incorpora a sensação, o sentimento e a razão³¹. Analisando o conjunto da obra de Amadeo, tais explanações encontram retorno, organizam uma leitura estruturada da sua estética compósita, regimentada sempre pela dosagem equilibrada. No contexto modernista, a arte 'pessoaliza-se'. A imaginação agrega a tríade (sensação-sentimento-razão) ao atuar como denominador primordial, convertendo-se na componente fulcral na génese da obra de arte, pois se alia à necessidade incontida de criar que exponencia

30 F. PESSOA, *Páginas de Estética...*, op. cit., pp. 5-6.

31 Cf. F. PESSOA, *Obras em prosa*, op. cit., pp. 250-251.

a sensibilidade, evidenciada nitidamente nas obras “sensacionistas” de Pessoa. O real e imaginário, o sonho e os acontecimentos invadem-se e articulam-se, originando códigos simbólicos; constata-se em termos plurais transfiguradores, quer na linguagem ‘interna’ (enquanto poeta-ensaísta), quer na leitura ‘externa’ enquanto transmissor de conteúdos e significações dirigidos a outrem. As transformações vão da ambiguidade e diversidade múltipla de si e seus heterónimos à de criador de teorias estéticas e correntes literário-plástico-poéticas.

3. Os fragmentos estéticos de Bernardo Soares

A ideia de fragmentação a consubstanciar o pensamento desassossegado, evoca as frações pictóricas cubistas analíticas a concorrerem para uma assunção diferenciada de ver o real. Na escrita e na pintura, as componentes intuitiva e racional respondem, porventura, à ânsia de um equilíbrio-desequilíbrio, ordenado por normas a cumprir. A personalidade ‘dividida’ institui-se, ulteriormente, num ‘todo’ identitário. A componente substantiva impõe-se na “Estética do Artífício”:

Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia ao meu ser. [...] Quero ser uma obra de arte, de alma pelo menos, já que o corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento, [...] onde a minha artificialidade, flor absurda, floresça em afastada beleza.³²

Pessoa-Soares convoca a espiritualidade vivencial para impregnar a obra de arte, por analogia aos processos fotográficos de retenção do real enquanto marca e vestígio³³. A sua Estética identifica-se pela formulação intrínseca-vivida a reunir-se nas parcelas ‘da Indiferença’, ‘do Desalento’ e ‘da Abdicação’. Os dois volumes do *Livro do Desassossego* (1982) mostram um *corpus* estético composto, cujas reflexões qualificativas se concatenam entre si, num crescendo de teor existencial. No ortónimo e no ‘escriturário’ Soares desprende-se uma Estética que irrompe do ‘eu’, resultando de

32 F. PESSOA, *Livro do Desassossego...*, vol. I, op. cit., pp. 232-233.

33 Cf. P. DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan, Paris 1993.

conflitos que embelezam o *pathos*. Perante o mundo, perante outrem, verte-se e consubstancia-se o 'não eu': a radicação subsiste no sonho, equivalente à indiferença psicoafectiva perante a alteridade situacional: «Perante cada coisa o que o sonhador deve procurar sentir é a nítida indiferença que ela, no que coisa, lhe causa»³⁴. A estética circunstancia-se enquanto introspectiva-emergente: «A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção»³⁵. A arte reifica-se no domínio do fazer e do agir, ainda que, ocasionalmente, pela negação do agir, esse não-agir deliberado que ambiciona, magicamente, aniquilar o acaso e a indefinição, para considerar vontade como não-vontade – anulação de ser constituinte. A arte é assumida enquanto função catártica, purga de existir, elaborada a partir de situações e acontecimentos num crescendo, almejando uma diretiva inter-relacional³⁶. Insere-se nos termos explicitados na '*Estética do Desalento*', essa aquiescência voluntária, ainda que denunciante, da monotonia diária superada pela mistificação da criação artística, como sublimadora-catártica, expelida sob desígnio do sonho³⁷.

Depara-se, submerge-se mesmo, nos reinos da melancolia que projeta desilusão-desalento estético. Por afinidade à aceção de melancolia ativa, o desalento insta à criação, salvaguarda-se na capacidade qualificada que contraria a melancolia acídica³⁸. Por outro lado, nos parágrafos inscritos na '*Estética da Abdicação*', as ideias de abdicar/aceitar/conformar usufruem de estatuto estético: «Conformar-se é submeter-se e vencer é conformar-se, ser vencido. [...] Vence só quem nunca consegue. Só é forte quem desanima sempre»³⁹.

Em Bernardo Soares a Estética é prolongamento inevitável de ser, aqui e atormentado homem; a tentativa de frustrar a privação de sentido existencial. Posicionando-se, veja-se, imerso na personalidade do ortónimo, Soares reinventa a inexpressividade, pois inevitavelmente, se alça como expressiva e constituinte.

34 F. PESSOA, *Livro do Desassossego*..., vol. II, op. cit., p. 358.

35 *Ibidem*, p. 247.

36 Cf. *Ibidem*, pp. 248-249.

37 Cf. *Ibidem*, p. 262.

38 R. KLIBANSKY, E. PANOFKY e F. SAXL, *Saturne et la Mélancolie: Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Gallimard, Paris 1989.

39 F. PESSOA, *Páginas de Estética*..., op. cit., p. 149.

4. A estética não-aristotélica de Álvaro de Campos [*et alii*] & Amadeo

Álvaro de Campos, ao refletir sobre a construção poética, afirmou: «Símbolos? Estou farto de símbolos... Mas dizem-me que tudo é símbolo. Todos me dizem nada. Quais símbolos? Sonhos»⁴⁰. Considerava os símbolos como primeiro fundamento, pois, ao representarem as coisas, assumiam o significado íntimo e criativo do real. Excediam mesmo a imaginação, capazes de atingir o núcleo do mistério. As deambulações filosóficas apontavam para plataformas superiores de conhecimento, reafirmando a máxima pessoana de que a Arte moderna é aristocrática. Em redor da C.^a heteronímia circulava a elite, protagonizada pelos convictos que a Arte Superior exigia indivíduos *superiores* ativos; «A arte procura reproduzir sem interpretar (daí o contraste vulgar entre o génio e a “inteligência fraca” de certos homens superiores)»⁴¹. Nas palavras de Amadeo, reverberava essa consciência de que a condição de altíssimo valor exigia a assunção autoral singular: «a arte é a única forma de vida superior, só para certos espíritos, inacessíveis à burguesia»⁴². O conceito de elevação, como se mencionou antes, conecta-se aos de abstração e beleza. Entenda-se, aqui, a elevação como a possibilidade de concretizar o sentido último do despojamento, a progressiva simplificação interna-externa das palavras, frases, volumes e formas, conducente à essencialidade abstrata, que decorre da visualização do mundo, na interação ao sonho e ao inconsciente⁴³. Elevar, afastar-se da pele visível do real, é o escopo derradeiro, o mais característico do estado/tipo de arte suprema – que se opõe à arte do entreter, que se não produz em autenticidade. Efetivamente, observando a obra conjunta de Amadeo, entre desenhos e pinturas, apercebe-se o seu alvo ‘superior’, de transposição além do convencional em ter iconográficos, a superação em prol de uma abstração que é conceptualizante. Reconhecem-se e destacam-se

40 F. PESSOA, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Ática, Lisboa 1980, p. 86.

41 F. PESSOA, *Páginas íntimas...*, op. cit., p. 23.

42 «Carta de Amadeo para o Tio Francisco», Paris – 1913, in H. FREITAS *et al.*, *Fotobiografia – Amadeo de Souza-Cardoso – Catálogo Raisonné*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2016, p. 181.

43 Cf. M.F. LAMBERT, «Estéticas de Orpheu...», op. cit.

as qualidades/caraterísticas afirmadas pelo próprio em entrevista ao jornal *O Dia*, 4 dezembro 1916, por ocasião das exposições individuais, a primeira realizada no Jardim Passos Manuel (Porto), a segunda na Liga Naval (Lisboa):

Eu não sigo escola alguma. As escolas morreram. Nós, os novos, só procuramos agora a originalidade. Sou impressionista, cubista, futurista, abstracionista? De tudo um pouco. Mas nada disso forma uma escola.

A pluralidade identitária (divergente e convergente/centrípeto e centrífugo) de Pessoa ecoava na categorização de pertença múltipla/agregadora quanto a estilos e estéticas assumidos, de forma negligente porque superior, por parte de Amadeo. Em pouco mais de uma década concebeu uma produção prolífera, compulsiva e exigente que o situaria facilmente na plêiade de artistas mais destacados das vanguardas dos inícios do séc. XX. Almada Negreiros dedicou-lhe *K4 Quadrado Azul* (1917), um ano após ter escrito *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza Cardoso*, declarou-o «a primeira descoberta portuguesa no século XX»⁴⁴. Por sua vez, Pessoa sinalizou-o como o «mais célebre pintor avançado português», em carta de 4 setembro 1916 dirigida a Armando Cortes-Rodrigues⁴⁵, ao anunciar os «quatro hors-textes» de Amadeo a integrar em *Orpheu 3*. A obra de Amadeo irradiava força e convicção, alçando-se a uma aceção de beleza não-aristotélica, onde: «Tudo é um jogo de forças, e na obra de arte não temos que procurar “beleza” ou coisa que possa andar no gozo desse nome»⁴⁶.

Adotando uma postura de rotura deliberada, Campos circunscreve uma beleza que não seria nem vetor fundamental, nem componente primeira para a obra de arte: «Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de força – tomando é claro, a palavra força no seu sentido abstracto e científico»⁴⁷. Revê-se, encontra-se, a postura

44 J. DE ALMADA NEGREIROS, *Textos de Intervenção*, (Obras Completas, vol. VI), INCM: Lisboa 1993.

45 <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-3013.pdf>

46 F. PESSOA, *Textos de Crítica...*, op. cit., p. 134.

47 *Ibidem*, p. 251.

consentânea à estética futurista, vertente assumida, de forma singular, na pintura de Amadeo (*Procissão Corpus Christi*, 1913⁴⁸).

Esta nova estética, ao mesmo tempo que admite como boas, grande número de obras clássicas – admitindo-as, porém, por uma razão diferente da dos aristotélicos, que foi naturalmente também a dos seus autores – estabelece uma possibilidade de construírem novas espécies de obras de arte que quem sustente a teoria aristotélica não poderia prever ou aceitar.⁴⁹

No respeitante à pintura, a *Estética Não-aristotélica* defende uma atividade criadora que contrariava as linhas de composição vigentes na Arte académica europeia: harmonia, conjugação normativa de formas-espacos, cores e perspetivas, sombra-luminosidade. Propunha novas temáticas, tratadas através de novos discursos e técnicas em consonância futurista:

O gesto, a atitude que nós queremos reproduzir na tela, não será um instante fixo do dinamismo universal. Será simplesmente a própria sensação dinâmica.

Efectivamente tudo muda, tudo corre, tudo se transforma vertiginosamente. Tudo é convencional em arte; nada é absoluto em pintura. [...]

Para pintar uma figura humana não é preciso reproduzi-la; basta reproduzir o ambiente que a rodeia.⁵⁰

A estética ‘não-aristotélica’ quis superar os limites convencionados, divergindo para acompanhar as mudanças propostas pelas correntes surgidas na (demais) Europa. Ao irromperem modalidades disruptivas para compor o figurativo, desenrolando-se a viagem até à pureza plástico/poética à abstração, valorizava-se a imanência de objetos e formas. O eixo estético instituiria um outro tipo de *beleza*: aquela que surpreende quando exibida nos rostos esculpidos em planos múltiplos (quais heterónimos...); nas deslocações perspetivadas em geometrismos, onde se viam os elementos quotidianos, aferindo, assim, arte e vida:

48 Ver: <https://gulbenkian.pt/cam/works/procession-corpus-christi-procissao-corpus-christi-139940/>

49 F. PESSOA, *Textos de Crítica...*, op. cit., p. 251.

50 F.T. MARINETTI, «Manifesto de los pintores futuristas» (1910), in *Manifestos y Textos Futuristas*, trad. G. Gómez e N. Hernández, Ediciones del Cotal, Barcelona 1978, pp. 196-197.

A arte, para mim, é, como toda actividade, um indício de força, ou energia; mas como a arte é produzida por vivos, sendo pois um produto da vida, as formas de força que se manifestam na arte são as formas de força que se manifestam na vida. *Ora a força vital é dupla, de integração e de desintegração.*⁵¹

Visa a arte pela vida, não do particular para o geral, mas ao contrário. A vida está presente no significado integrante da obra: «Como estas forças que essencialmente se opõem e se equilibram para haver, e enquanto há, a vida é uma acção acompanhada automaticamente e intrinsecamente de reacção correspondente»⁵². Álvaro de Campos reafirma a sensibilidade como fundamento da arte, à semelhança das afirmações do ortónimo. A obra de arte não-aristotélica propõe a cada um dos seus contempladores a possibilidade de interiorizarem, de pessoalizarem a sua “emotividade”, a sua disponibilidade para apreender, perante o facto consumado da obra (aberta). Esta tende a estar disponível, de modo a permitir que nela convirjam e divirjam múltiplos sentidos, pois a arte também é para os que a contemplam e interpelam; a arte é social⁵³. Assim, tanto o espírito gregário quanto o separativo, devem ser assumidos na arte, preservando a sua unidade, de acordo a sua diretiva social estruturante. As temáticas futuristas cumprem tal quesito: recorrência na presentificação da ‘cidade’. No caso de Amadeo, vai ainda mais longe, ao afirmar a presença de estruturas que conciliam o mecânico e o humano. Nestas suas pinturas, a figura sozinha trespassada, à semelhança do propugnado por Campos, revela-se como elemento gregário, integrado pelo *isolamento* e pelo *domínio*: «Destas duas formas, a segunda é que é forma *social*, pois isolar-se é deixar de ser social. A arte, portanto, é antes de tudo, *um esforço para dominar os outros*»⁵⁴. Considere-se, ainda, a distinção entre *captar* e *subjugar*, diferentes modos de dominar – respetivamente, o aristotélico e o não-aristotélico. *Captar* corresponde ao modo gregário de vencer, enquanto *subjugar* é o anti-gregário. Perante a sociedade, a arte não-aristotélica deverá equilibrá-los. Todavia, consoante o elemento que predomine na relação, confronta-se uma arte que domina captando

51 F. PESSOA, *Obras em prosa*, op. cit., p. 241.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*, p. 243.

54 *Ibidem*.

– segundo Aristóteles –, e uma outra que domina subjugando, ou seja, a arte não-aristotélica. Entre as tensões, como explicitarem-se as formas da pintura ainda que, numa mesma composição, se coincidam e se equilibrem – pensando numa aceção de equilíbrio que é gerado pela dinâmica das forças sobrepostas/sobreponíveis, donde interseccionadas.

Sob égide da forma, como o autor reconhece o estatuto da sensibilidade, distingue-se qual seja o artista aristotélico e o não-aristotélico. O primeiro subordina a sensibilidade à inteligência, para a tornar universal e humana, possibilitando-lhe a capacidade de ‘captar’ os outros. O segundo subordina tudo à sensibilidade, ao torná-la abstrata, converte-a num «foco emissor abstracto sensível que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu...»⁵⁵.

No Cubismo, a sensibilidade do artista predomina na génese da obra, conjugando-se intencionalmente à inteligência e à vontade, numa procura e num desejo de racionalizar as diversas formulações e atitudes plásticas, instaurando uma nova forma de arte. Atenda-se no respeitante a um exemplo de cubismo analítico, a pintura (*Natureza viva dos objectos*) c. 1913⁵⁶; no relativo ao cubismo sintético, confronte-se *Título desconhecido*, c. 1917⁵⁷. Tal criatividade para ser arte e obra, exige autenticidade inata ao artista, pois, assim como existem artistas aristotélicos verdadeiros, também se verificam não-aristotélicos que são falsos. E, acautele-se, pois, a arte, antes de tudo mais, deve-se autêntica; a arte não admite simuladores, nem de força, nem de beleza. Ainda que, estes proliferem quer numa, quer na outra: «os chamados realistas, naturalistas, simbolistas, futuristas são simples simuladores, não direi sem talento, mas, pelo menos, e só alguns, só com o talento da simulação»⁵⁸. Ultrapassando qualquer movimento estético, Álvaro de Campos combate energicamente toda a pseudo-sinceridade criativa que anula a verdadeira razão de ser da arte. Na *Força*, componente essencial das manifestações criativas e originais, reside o núcleo de onde irradia a superior sensibilidade do Artista; nesta focagem, consideram-se as suas obras de afinidade cubo-futurista,

55 *Ibidem*, p. 244.

56 Ver: <https://gulbenkian.pt/cam/works/natureza-viva-dos-objectos-140198/>

57 Ver: <https://gulbenkian.pt/cam/works/titulo-desconhecido-140260/>

58 F. PESSOA, *Obras em prosa*, op. cit., p. 246.

tal como *Título desconhecido (Les Cavaliers)*, c. 1913⁵⁹, e *Étude B/Estudo B*, 1913⁶⁰. Os *ismos* agitavam-se e galgavam sobre a sua criatividade, à semelhança das famosas representações caninas.

5. Ainda o *Universo Amadeo et al.*

Elevar e libertar não são a mesma coisa. Elevando-nos, sentimo-nos superiores a nós mesmos, porém por afastamento de nós. Libertando-nos, sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós. A libertação é uma elevação para dentro, como se crescêssemos em vez de nos alçarmos.
Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*

A sensibilidade do artista é um ponto fulcral na estética pessoana, na qual convergem as heranças compósitas de seus autores-gerados. O primado decisivo da interioridade reverbera nas reflexões pessoanas ortónima e heterónimas sob formato poético e teorético. Sob consignações diversas a C.^a Heteronímia avança numa missão disruptiva, com intuito de acicatar, instigar o público para além das suas inibições, limites ou atavismo. Ora, considere-se que o público não é homogêneo, dividindo-se em três categorias, pelo que a 'nova' pintura de Amadeo seria diferentemente rececionada, avaliada, reconhecida e valorizada, consoante:

a) o público em geral, o vago público possível, qualquer que seja e sem que se determine nele divisão ou classificação alguma; (b) o público rico e luxuoso, em que é próprio viajar, e que, deste modo, se distingue e se destaca, para o caso particular de que se trata, do público em geral; e (c) o público especial composto de elites, artistas, intelectuais, e outros assim, que, se per si não vale muito, vale todavia pela influência que dele irradia sobre o público rico, em primeiro lugar, sobre todo o público, em segundo.⁶¹

59 Ver: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cRRLbzG>

60 Ver: <https://gulbenkian.pt/cam/works/etude-b-estudo-b-140128/>

61 F. PESSOA, *Páginas de pensamento político*, vol. II, ed. A. Quadros, Europa-América, Mem Martins 1986, p. 173.

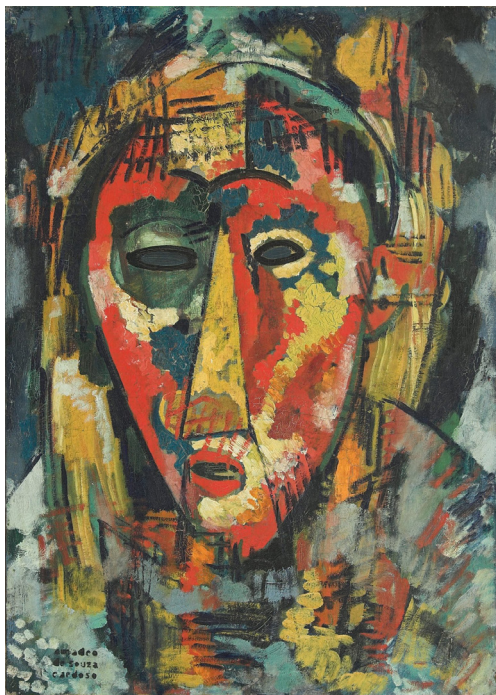


Figura 1. *Máscara do olho verde*, c. 1915. Coleção particular.

Imagem: Wikimedia Commons (licença cc-by-2.0)

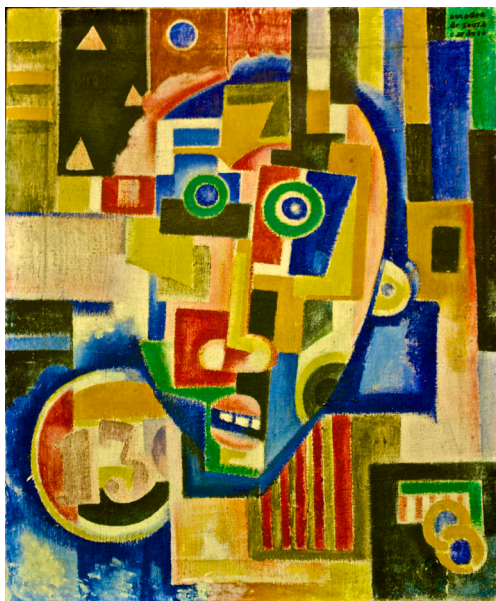


Figura 2. *Promontório cabeça indigo* MARES D'OSSIAN rose Orange, c. 1916. Coleção particular.

Imagem: Wikimedia Commons (licença cc-by-2.0)



Figura 3. *LITTORAL tête (LITORAL cabeça)*, c. 1915. Centro de Arte Moderna (FCG), Lisboa.
Imagem: Wikimedia Commons (licença cc-by-2.0)

Arte é expressão da sensibilidade que se projeta até a um público que sendo heterogêneo, espontâneo e/ou disponível, apreenderá a realidade 'a ser mais real', graças à criação e mediante atos perceptivos. A unidade vital a ser presente na obra de arte, deverá provir da sensibilidade do artista, que carrega um sentido de coesão que lhe é intrínseco; assim, caracteriza pela especificidade uma totalidade individuada que, depois, se projetará extrinsecamente em arte, orientada como essencial e humana, mais do que pessoal. Consequentemente, a arte surge-nos como a combinação do elemento subjetivo com o objetivo, dando-nos como resultante um todo concreto, numa construção abstrata, preparando-se para a imortalidade. A componente subjetiva da arte é, também, evidenciada nos fragmentos articulados no *Livro do Desassossego*, filtrado através dum encadeamento de frustrações e recalcos de uma vida monótona, onde a criatividade é o complemento indispensável para (se) existir. Ideias que revigoradas, alimentam as vanguardas proclamadas pela voz de Almada:

Algumas das raras energias mal comportadas que ainda assomam à tona d'água pertencem alucinadamente a séculos que já não existem e quando Um Português, genialmente do século XX, desce da Europa, condoido da pátria entrévada, para lhe dar o Parto da sua Intelligencia, a indiferença espartilhada da família portuguesa ainda não descalça as mãos de cima da barriga. Pois, senhores, a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portuguesa no século XX. ... Mais do que isto ainda Amadeo de Souza-Cardoso pertence à Guarda Avançada na MAIOR DAS LUCTAS que é o Pensamento Universal.

Amadeo de Souza-Cardoso é a primeira Descoberta de Portugal na Europa no século XX. O limite da Descoberta é infinito porque o sentido da Descoberta muda de substância e cresce em interesse – por isso que a Descoberta do Caminho Marítimo para Índia é menos importante que a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa (José de Almada Negreiros – poeta futurista – Lisboa, 12 de Dezembro de 1916, “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”)

O visitante comum que visitasse, em 1916, a exposição de Amadeo (Porto ou Lisboa) ponderaria que ‘elevar’ corresponderia a bloquear o acesso, a leitura das pinturas e/ou dificultar o reconhecimento de conteúdos e mensagens, pois renegavam os valores academicistas. O discurso pictórico, na divergência com que Amadeo abordava temáticas e técnicas, geria uma vontade indómita conduzida por ideais, quiçá utopias indomáveis (*Luxuria do Violino Iman Oscilação vermelha Cá dentro e ao ar livre*⁶², c. 1916⁶³). A recorrência de autorretrato plasma-se na evidência das máscaras. No caso da série *Tête Océan* pondere-se quanto as cabeças oceânicas seriam máscaras da irreverência, a repercutirem a pregnância do MAR-OCEANO que se destaca na tradição e nas assunções patrimoniais da portugalidade. Veja-se, também, tal apelo celebratório em *Pescador Atlantico Maresia Costa Negra*, articulando a figuração/profissão/simbolismo com a ideia do mar que perpassa: «Quando regressou

62 Cf. M.T. AMADO, «A Vida dos Instrumentos – pureza e ressonância da cor em Amadeo de Souza-Cardoso», in P. SAMUEL (ed.), *Orpheu e o Modernismo Português*, op. cit.

63 Ver: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Violin_Luxury_Iman_oscillating_-_Red_Inside_and_in_the_Open_Air_\(c.1916\)_-_Amadeo_de_Souza-Cardoso_\(1897-2018\)_ \(32108354270\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Violin_Luxury_Iman_oscillating_-_Red_Inside_and_in_the_Open_Air_(c.1916)_-_Amadeo_de_Souza-Cardoso_(1897-2018)_ (32108354270).jpg)

a Portugal escreveu-me dizendo que era feliz e pintava pescadores»⁶⁴. O mar-oceano não é apresentado de modo literal, realista; reverbera em segmentos sobrepostos, abstrações designativas, qualificativas. Reveja-se a proximidade de Amadeo a Espinho, na costa Norte, mas não apenas, pois se verifica ser temática recorrente na pintura portuguesa oitocentista, igualmente privilegiada nas primeiras décadas do séc. XX, caso de António Carneiro, ativo no Porto, que também georreferenciou as praias de Gaia, a Sul, assim como a costa mais a Norte. O mar/oceano suporta e alimenta miríades de reverberações iconográficas, subsumido a análises e polissemias aprofundadas por Gaston Bachelard⁶⁵. Carrega aceções divergentes, em diferentes plataformas, pois possui uma intrínseca referenciação à intimidade, à introspeção, ao mergulho e dobra sobre si mesmo:

Ó bárbaros do antigo mar!
 Rasgai-me e feri-me!
 De leste a oeste do meu corpo
 Riscai de sangue a minha carne!⁶⁶

Também, em planos sobrepostos, os movimentos ondulatórios-repetitivos são absorvidos pela espuma, tais como se deteta nas cabeças-oceanos espalmadas e seccionadas. Por outro lado, consoante as águas sejam revoltosas ou aquietadas, os dinamismos são ambivalentes, regimentados entre vida e morte. Trata-se de uma atuação, mais do que a passividade perante a natureza, como alertava Bachelard no relativo à ‘cidade moderna’: «Tout me confirme d’ailleurs que l’image des bruits océaniques de la ville est dans la “nature des choses”, que c’est une image vraie, qu’il est salutaire de naturaliser les bruits pour les rendre moins hostiles»⁶⁷. É a ‘ville-océan’⁶⁸. A ideia auto-antropo-fágica (quase) ecoa em

64 Walter Pach *apud* L.B. Tavares, «Máscaras e cabeças oceânicas de Amadeo de Souza-Cardoso – I», in *Revista Caliban* (27 Jan 2017).

65 Cf. G. BACHELARD, *La poétique de l’espace*, Université du Québec, 1957/1961, https://classiques.uqam.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_espace_3e_edition/poetique_de_espace_3e_edition.pdf.

66 F. PESSOA, *Poesias de Álvaro de Campos*, Ática, Lisboa 1993, p. 162.

67 G. BACHELARD, *La poétique de l’espace*, op. cit., p. 56.

68 *Ibidem*, p. 55.

Campos, sinónimo dessa cidade que o alimenta e engole, que o domina introjetado e projetando-se no ritmo frenético das palavras:

Ah, quem sabe, quem sabe,
 Se não parti outrora, antes de mim,
 Dum cais; se não deixei, navio ao sol
 Oblíquo da madrugada [...]
 Um grande cais cheio de pouca gente,
 Duma grande cidade meio-desperta,
 Duma enorme cidade comercial, crescida, apoplética,
 Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo?⁶⁹

As navegações e as cartografias tinham sido episódios interpelados pelo impossível na história, quanto na vida pessoal. Precisava-se de um farol, complexo e disforme como patenteado na tela de Amadeo – *Estudo para Farol Bretão* (c. 1914)⁷⁰, ainda que a presença humana dela se ausente:

olhar humanitário dos faróis na distância da noite,
 Ou o súbito farol próximo na noite muito escura
 («Que perto da terra que estávamos passando!» E o som da água canta-nos
 ao [ouvido])!...⁷¹

Certamente que o farol de Amadeo se iluminava pelas convicções da arte ‘não-aristotélica’, fruindo-se como estímulo posicionado na arte de ‘elevar’, essa arte superior. A arte para elevar concebe-se acima da mediocridade da pessoa, vivida no quotidiano. É uma arte séria, de difícil apreensão, não suscitando o prazer percetivo rápido, que as outras artes proporcionam. Se, ao abordar Campos, a remissão mais específica frequenta a plasticidade cubista, numa transposição plausível, não se pode alhear dos outros heterónimos, quanto à interpenetração entre o poético e o pictórico.

Recuperando a mais direta leitura das cabeças-oceânicas, entende-se que os fluxos e refluxos se guerrearam antes de serem aniquilados,

69 F. PESSOA, *Poesias de Álvaro de Campos*, op. cit., p. 162.

70 Cf. https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/piramide/in-issue/iss_0000003627/10

71 F. PESSOA, *Poesias de Álvaro de Campos*, op. cit., p. 162.

retalhados e congelados na superfície da tela que se posiciona como um útero. A obra de pintura de Amadeo é, reafirme-se, um produto de arte não-aristotélica. Surgindo a partir do individual pessoalizado do artista deve encarar-se como fenómeno autónomo na integridade total estética, aberta às atitudes suscetíveis de apreensão, convergindo para uma dimensão polissémica, interrelacionados de ‘outros’ (perante a obra), pois a arte é para quem a interpela. O dinamismo que subjaz ao mar-oceano induz a viagem individuada:

As viagens agora são tão belas como eram dantes
E um navio será sempre belo, só porque é um navio.
Viajar ainda é viajar e o longe está sempre onde estive –
Em parte nenhuma, graças a Deus!⁷²

A viagem faz-se em parte nenhuma que seja uma espécie de “algures”, em modo desassossegado:

A ideia de viajar seduz-me por translação, como se fosse a ideia própria para seduzir alguém que eu não fosse. Toda a vasta visibilidade do mundo me percorre, num movimento de tédio colorido, a imaginação acordada; esboço um desejo como quem já não quer fazer gestos, e o cansaço antecipado das paisagens possíveis aflige-me, como um vento torpe, a flor do coração que estagnou.⁷³

A *Viagem nunca feita* de Bernardo Soares foi ambicionada, prometida e feita pelo pintor, circulando nos quatro pontos cardeais⁷⁴. Álvaro de Campos foi o viajante decidido por Pessoa, entre os alter-ego-autores. *A Partida* é o texto-síntese que integra os confrontos e resolve esse “medo de partir” (que equivaleria ao “medo de viajar”), esse temor pela viagem-jornada-partida coincidente ao medo de existir-[não]-deixando-de-ser.

72 *Ibidem*.

73 F. PESSOA, *Livro do Desassossego...*, vol. II, op. cit., p. 400.

74 Cf. M.F. LAMBERT, «Bernardo Soares: The Never Accomplished Travel(s) – Writing and Seeing», in *Revista Portuguesa de Humanidades* 25. 1-2 (2022) 191-216. DOI: 10.17990/RPH/2021_25_1_191.

6. Amadeo: finalizando a viagem conseguida

A prática artística de Amadeo colmatou esse provincianismo a que Pessoa aludia que, numa certa perspectiva se coaduna com a argumentação de Almada respeitante à esperteza saloia e, ainda, a alguns dos defeitos que Teixeira de Pascoaes destrinçou em *Arte de ser Português*. O “gênio lusíada” caracterizava-se mais emotivo do que intelectual. Na tradição portuguesa, por frequência, afirmava-se – e não se discutia – sempre que uma ideia comovesse o indivíduo português, desprezando-se qualquer metodologia mais afeta ao procedimento dialético. A correspondente definição da filosofia decorria da prioridade da existência emocional, por contraste ao predomínio da razão, na procura da verdade. A emoção avançava sobre a inteligência e ultrapassava-a, tendo em consideração a intensidade constitutiva da sua potência criadora. Assim, a emoção corresponderia à superioridade poética lusíada, denotando grande inferioridade na ordem filosófica – se o paradigma epistemológico do posicionamento teórico se aferisse a um contexto predominantemente racionalista, ou pelo menos de incidência racionalizante.

Por transposição, à caracterização tipológica do perfil – de cariz societário-mítico – a natureza levava o (homem) português a afastar-se da tendência comportamental e/ou substancial próxima da do filósofo; a luz do seu olhar iluminava mais o que pudesse alcançar – mas não se esboçando qualquer movimento para a consecução – do que aquilo que efetivamente via. O português não apreendia, de uma vez apenas, os conhecimentos humanos, antes os subordinava a uma lógica perfeita e nova, que direcionava a interpretação reveladora da totalidade harmoniosa. Amadeo suplantou tais características, sem dissolver a sua radicação amarantina. O ímpeto da viagem, conducente à assunção de uma identidade redonda e conclusiva *per se* foi cumprida pelo cidadão amarantino na capital europeia que nele se interiorizava. A capacidade enorme de gerar poéticas visuais tão libertas e coerentes comprovou o *status* superior que Pessoa reconhecia em poucos.

E como as leituras tudo... Desde que qualquer coisa se possa sonhar como interrompendo deveras o decurso mudo dos meus dias, ergo olhos de

protesto pesado para a sílfide que me é própria, aquela coitada que seria talvez sereia se tivesse aprendido a cantar.⁷⁵

Na obra de Amadeo, equacionada a partir das Estéticas pessoanas, reconhecem-se pressupostos singulares e qualidades pregnantes. A sua epopeia vanguardista reverbera a intensidade existencial e prospetiva de Álvaro de Campos, nele presidindo a exigência sensacionista que se sobrepõe ao paradigma futurista mais literal e circunscrito.

A modernidade (proto)existencial de Bernardo Soares torna-se visível, entranhada e consequente na convergência: «As sensações ajustam-se, dentro de nós, a certos graus e tipos de compreensão delas. Há maneiras de entender que têm maneiras de ser entendidas»⁷⁶. Entre as forças visuais implícitas na escrita poética e estética de Pessoa, Campos e Soares, parafraseando *Par ímpar 1 2 1*, c. 1915-1916⁷⁷, institui-se numa assunção triádica. Na figura concebida por Amadeo, as formas/seções são desenhadas e preenchidas em triângulo que valida a união trespassada sob focagem de quase geometria regular: epifania iconográfica de par e ímpar a serem a unidade dos opostos, em afinidade à proclamação celebrada por Almada em *Direção Única* e nos textos compilados em *Ver*⁷⁸.

Num infinito, a circunscrever conclusões que não completas, a obra de Amadeo de Souza Cardoso instiga leituras conducentes a sustentações que lhe sejam extrínsecas. Aqui, achou-se coerência, por via da proximidade modernista e das afinidades estéticas plurais, em convocar Fernando Pessoa e seus heterónimos referenciais. Se Amadeo extraíra dos *ismos*, o que deles lhe servia para consolidar a sua identidade autoral, o mesmo se aplique ao caso plural de Pessoa, alimentado por suas *personae*.

75 F. PESSOA, *Livro do Desassossego...*, vol. II, op. cit., p. 400.

76 *Ibidem*, p. 67.

77 Ver: <https://www.flickr.com/photos/bibllarte/53587986462/in/photostream/>

78 J. DE ALMADA NEGREIROS, *Ver*, Arcádia, Lisboa 1982.

