

RETRATO(S) DO ARTISTA QUANDO JOVEM: FOTOGRAFIA, FOTOAUTOBIOGRAFIA E INTERMEDIALIDADE EM AMADEO DE SOUZA CARDOSO

FILOMENA SERRA*

O título do romance autobiográfico de James Joyce — *Retrato do artista quando jovem* — concluído por volta de 1914, onde o escritor, através da materialidade da palavra, das sobreposições temporais, de sequências não convencionais ou associações livres, constrói um retrato penetrante de Stephen Dedalus e do seu quotidiano, serviu-nos de analogia ao reflectir sobre a *persona* de Amadeo de Souza Cardoso e os retratos fotográficos existentes no seu espólio guardado na Fundação Calouste Gulbenkian, onde foi digitalizado, disponibilizado *online* e divulgado em fotobiografia¹, bem como em recentes publicações, por ocasião da exposição dedicada ao artista no Grand Palais em Paris, em 2016².

Esse conjunto de retratos fotográficos, a maior parte sem identificação de autoria, a que se junta diversa correspondência, permite-nos contudo concluir que as imagens reunidas são suficientemente importantes para merecerem ser exploradas e perspectivadas como uma espécie de narrativa ou texto autobiográfico paralelo e não marginal à obra pictórica do artista. Não restam dúvidas de que o médium fotográfico acompanhou, como uma espécie de diário, a sua curta vida de

* Licenciada em História (FLUL). Doutorada em História da Arte Contemporânea pela FCSH/NOVA. Investigadora Principal do Projecto FCT / PTDC / CPC-HAT / 4533 / 2014, *Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal*. fil.serra@fcsh.unl.pt.

¹ FREITAS *et al.*, 2007.

² FREITAS, *et al.*, 2016.



Fig. 1. Amadeo em Pont-l'Abbé (Bretanha), segurando uma máquina fotográfica, 1912.
Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso. FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 01/55

pintor, inicialmente orientada para uma profissão de arquitecto. Mas Amadeo, tal como o jovem Stephen Dedalus, que abandona uma vocação religiosa para perseguir o seu destino de homem e escritor, largaria esses planos iniciais para se lançar na descoberta da caricatura e logo a seguir da sua vocação — a pintura. O modo como se desenrola a trajectória desse sujeito singular permitiu-lhe cruzar territórios férteis e configurá-los na sua visão particular e cosmopolita, apresentando características de criação globalizada que, para a arte de hoje, designaríamos de «altermoderna»³.

Não se encerrando o assunto, o presente ensaio é um projecto em aberto que pretende relacionar na sua obra vários *media* com a sua fotoautobiografia, não sob o conceito de «influência», que consideramos improdutivo, mas, pelo contrário buscando inter-relações, referências e transposições activadas pelo médium fotográfico. Ao olharmos o *corpus* fotográfico do espólio de Amadeo, ficamos surpreendidos com a grande profusão de imagens fotográficas tiradas durante a sua curta vida, em interiores e exteriores, em viagem, em encenações de grupo com a família e os amigos, ou posando individualmente, mas também com as referências à fotografia como instrumento de reprodução mecânica das suas obras.

Num país como Portugal, com uma tradição de escassez de retratos e auto-retratos fotográficos⁴, por via provável de uma iliteracia visual, o número de retratos no seu espólio assinala mais do que um gosto. É verdade que Amadeo, desde menino, fazia parte de uma pequena aristocracia rural cuja afirmação social passava por essas imagens. Amadeo gostava de se ver a si próprio. São muitas as fotografias, em diferentes poses e trajes, num tempo em que a *carte de visite* e outros formatos mais acessíveis provenientes do século XIX já estavam popularizados exercendo um papel determinante na vulgarização do retrato fotográfico. Por outro lado, no âmbito de uma nova sensibilidade, esta concentração de retratos fotográficos lembra que revistas como «O Ocidente» ou a «Ilustração Portuguesa» legitimaram de algum modo, no início do século XX, a modernidade da fotografia e da representação do corpo, nomeadamente do retrato⁵.

Quanto aos processos de reprodução utilizados, refira-se a técnica insolar⁶, um processo de reprodução cuja técnica consiste em «insolar», a partir de um filme fotográfico negativo, uma placa de zinco sobre a qual se dispôs uma camada fotosensível⁷. Foi este processo que Amadeo utilizou para os desenhos do álbum *XX Dessins*,

³ Do termo «Altermodern», conceito de Nicolas Bourriaud, lançado na Exposição da Tate Britain em 2009 (BOURRIAUD, 2009).

⁴ BAPTISTA, 2015: 24, 25.

⁵ BARROCAS, 2014: 135-145.

⁶ Descrita por ALFARO, 2016 e citada e descrita também por SILVA, 2016: 21.

⁷ SILVA, 2016: 21. Processo também descrito por Christian Briend, segundo a autora.



Fig. 2. Encenação teatralizada de *O triunfo de Baco* de Velázquez. Amadeo de Souza Cardoso, Emmerico Nunes, Manuel Bentes e José Pedro Cruz, Domingos Rebêlo. Paris, 1908.
Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso. FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 03/01

conforme já estudado e referido pelas historiadoras da arte Raquel Henriques da Silva e Catarina Alfaro⁸.

Deste modo, as interrogações que motivam este ensaio inter-relacionam-se e mantêm-se: que relação estabelecera Amadeo com o médium fotográfico? Como o encarava? Como acto lúdico, documento, memória? Ou como ferramenta de trabalho? Será que compreendia o signo fotográfico como uma identificação — significação/significado — ou, pelo contrário, apreendia a distância que separa toda a imagem fotográfica do que ela representa e os seus diferentes graus de relações indiciais possíveis entre um qualquer objecto e a sua representação fotográfica?

De tudo isto um pouco. Presumivelmente, terá descoberto as potencialidades do médium e a sua capacidade como potenciador de imagens e máquina criadora de imaginário. Assinale-se, por exemplo, o caso da paródia da pintura que ele e os seus amigos fizeram: a encenação teatralizada, criada de modo espontâneo e lúdico, e registada fotograficamente, da pintura de Velázquez (1599-1660), *O triunfo de Baco* (conhecida muitas vezes por *Os Bêbados*) (1626-1628) (Fig. 2), pintura de cariz mitológico cuja temática tinha sido recuperada justamente no ano anterior pelo naturalismo pictórico de José Malhoa (1855-1933).

⁸ Ver notas 6 e 7.

Assim, o assunto desse pequeno «arquivo fotográfico» de Amadeo, mais do que dar respostas que requererão uma investigação aprofundada por outros espólios, sugere várias interpeleções. Uma das primeiras será situar essas imagens no contexto da sua obra relativamente à pintura e à fotografia portuguesas. Será até possível, porventura, através desse arquivo, reflectir sobre as contradições não resolvidas entre pintura e fotografia, na transição do século XIX e prolongadas durante as primeiras décadas e até bastante tarde no século XX. Não é esse o nosso objectivo. O nosso foco são as preocupações do artista, o modo como ele se deixa fotografar e como transparecem nalguns desses retratos a vontade e a reivindicação de criador e pintor da vida moderna⁹.

Ao olhar essas imagens fotográficas do quotidiano¹⁰ que ia coleccionando, fosse através da reprodução fotográfica das suas obras, fosse das imagens de pinturas dos museus que coleccionava e trocava com amigos¹¹ e com a sua companheira Lucie Pecetto¹², como testemunham várias passagens da correspondência entre eles; ou com o seu amigo e consultor, o historiador e crítico de arte Walter Pach¹³; ou fosse através do íntimo convívio¹⁴; ou através da fotografia de paisagem¹⁵ e da já referida fotografia de viagem; ou, ainda, através das fotografias no seu *atelier* e em *ateliers* de amigos¹⁶, o certo é que a fotografia esteve quase sempre presente.

Em Pont-l'Abbé, na Bretanha, em 1912, Amadeo, de luvas, deixa-se justamente fotografar com uma máquina fotográfica que segura como se fosse uma paleta de pintor (Fig. 1). Tudo leva a crer que o modelo poderá ser, pelas dimensões, uma *magazine box camera* ou *magazine falling plate box camera*, um aparelho que utilizava pequenas chapas, talvez de 6 × 9 cm, cujas marcas e modelos estavam popularizados na época¹⁷. Essa imagem foi provavelmente tirada por Emmerico Nunes (1888-1968)

⁹ ALFARO, 2007: 174, foto 1 e 176, foto 2 do desenho a grafite do auto-retrato [retrato-paisagem].

¹⁰ «O Modigliani tem-me enviado postais muito bonitos. Escrevi-lhe hoje uma carta [...]. O Vianna está sempre por aqui na serra, em Amarante, tem cá uma paixão por estes sítios. Ontem estive cá e tirou-me umas photographias a cavalo que te mandarei [...]» (SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1911) — [Carta] 1911, Manhufe [a] Lucie *apud* ALFARO, 2007: 144, nota 18).

¹¹ «Paris, Dezembro [1906]. Meu caro amigo: Só hoje pude tratar do seu pedido e por isso lhe escrevo. [...]. Vamos ao principal: Mando-lhe duas fotografias do 'Baiser' e uma da Vénus de Milo. Todas as outras do Rodin que você quer custam 10 francos» (SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1906) — [Carta] 1906 Dez. [a] um amigo. Espólio M.F. *apud* ALFARO, 2007: 50, nota 10).

¹² No ano de 1911, quando regressa a Manhufe no Verão, «[...] ao passar por Madrid envia a Lucie uma série de postais com reproduções de gravuras de Goya» (SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1906) — [Postal] 1911 Ago. 10 *apud* ALFARO, 2007: 144 e nota 18).

¹³ Por exemplo, em correspondência de Walter Pach para Amadeo, em 1914 e 1916, aquele agradece as fotografias das obras que este lhe enviara para vários projectos de exposições que não se realizaram devido ao rebentar da Guerra (ver COYLE, 1999: 94, 95, notas 71, 73, 81).

¹⁴ ALFARO, 2007: 10, foto 5; 26, foto 13; 92, foto 20; 67, foto 15; 68, foto 18; 78, foto 3.

¹⁵ ALFARO, 2007: 125, foto 16; 129, foto 20.

¹⁶ ALFARO, 2007: 159, foto 18; 168, foto 40.

¹⁷ Tenho a agradecer esta utilíssima informação prestada pelo historiador de arte, Doutor Paulo Baptista, do Museu do Teatro.



Fig. 3. Atelier de Amadeo de Souza Cardoso em Paris — 20, Rue Ernest Cresson (França), 1913.
Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso. FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 01/53)

ou Manuel Bentes (1885-1961) ou até por Lucie, que o acompanharam na viagem¹⁸. Do mesmo modo, tanto os seus amigos Emmerico como Eduardo Viana (1881-1967) fotografavam¹⁹.

E que pensar da imagem de c. 1908-1909 onde, com os seus amigos e Lucie, olham divertidos para o que parece ser um momento de projecção fílmica, enquanto são fotografados (Fig. 4)?

Se se trata de um tal momento, esse fascínio pelas imagens do cinema recorda-nos que uns anos antes Georges Méliès (1861-1938) realizara, em 1902, uma de suas produções mais conhecidas — *Le Voyage dans la lune*, na qual usou técnicas de efeitos especiais inovadoras, entre elas, pintar a película do filme a preto e branco, para que ela ficasse colorida. O que foi, então, no percurso do Amadeo que desejava inicialmente ser desenhador caricaturista, a sua relação com a fotografia? Instrumento lúdico ou de trabalho? Meio de combinação ou transposição de uma aprendizagem de um médium para outro? No essencial fica a interrogação: se a

¹⁸ ALFARO, 2007: 212, 213, fotos 25, 26, 27.

¹⁹ ALFARO, 2007: 52, foto 1; 144, foto 12.



Fig. 4. Em Montparnasse, onde viveram Francis Smith e Emmerico Nunes. Paris, 1908-1909.
Fonte: Espólio Amadeo de Souza Cardoso. FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 03/29

máquina fotográfica também produz imaginário, que lições é que Amadeo retirou do uso desse dispositivo?

Desde o início do nascimento da fotografia que muitos pintores se serviram dela conscientemente e que as suas relações com os fotógrafos sempre foram estreitas. A fotografia foi inventada por pintores para pintores. Muitos dos grandes fotógrafos foram pintores que nunca conheceram a notoriedade mas expunham regularmente nos Salons. Nadar (1820-1910) era litógrafo, tal como o caricaturista e fotógrafo Étienne Carjat (1828-1906), e ambos chegaram à fotografia através da caricatura. Carjat esteve ligado a Millet (1814-1875), a Baudelaire (1821-1867) e a Courbet (1819-1877). Sabemos que os pintores de Barbizon fizeram *clichés-verres*, igualmente conhecidos por Delacroix (1798-1863) e Fantin-Latour (1836-1904). E em Inglaterra o pintor Turner (1775-1851) viveu estreitamente ligado no final da sua vida ao fotógrafo Edwin Mayall (1810-1901), que muito admirava, enquanto o pintor simbolista G. Frederic Watts (1817-1904) teve como amiga Juliet Margaret Cameron (1815-1879). Corot (1796-1875) praticou durante muito tempo o *cliché-verre*, técnica importada da Grã-Bretanha. A descoberta encontra-se tanto na origem das reflexões de Baudelaire como nas de Cézanne.

A pretensão dos fotógrafos de ascenderem ao estatuto de artistas, por ocasião do Salão Anual de pintura de Paris em 1859, deu ocasião a Baudelaire de se posicionar sobre a fotografia, assim como a várias petições assinadas por essa altura que queriam impedir qualquer assimilação da fotografia como obra de arte. Segundo Baudelaire, a fotografia era um instrumento ao serviço da memória e um testemunho do que foi, útil para conservar os traços do passado ou auxiliar as ciências no seu esforço para uma melhor apreensão da realidade. Cézanne (1839-1906) foi outro dos que repudiaram a fotografia. Isso não impediu que a singularidade da sua trajectória estética abrisse a via da modernidade considerada nos anos seguintes pelos principais pintores vanguardistas seus herdeiros. Esta arte da composição, de oposições de formas e de ritmos de cores, que não era uma simples imitação do mundo real, vulgarizou-se e foi rapidamente assimilada. Ao contrário da fotografia a preto e branco, para Cézanne a cor e as suas variações de intensidade permitiam-lhe recriar um espaço perspectico, onde a pincelada justaposta, os contrastes cromáticos e os volumes geométricos organizam espacialmente toda a dinâmica figurativa e perceptiva do quadro.

É precisamente em 1906, quando Amadeo vai para Paris, que Cézanne morre. A retrospectiva de Cézanne no *Salon d'Automne*, assim como a abertura da Galeria Kahnweiler, onde viu as obras de Picasso, Braque (1882-1963), Van Dongen (1877-1968), Juan Gris (1887-1927) e André Derain (1880-1954), terão «provocado um forte abalo na cultura visual de Amadeo»²⁰, bem como as trocas culturais entre tertúlias, cafés, *ateliers* e academias, em convívio com outros artistas de outras nacionalidades, com quem estabeleceu fortes laços de amizade, como Amedeo Modigliani (1884-1920), o pintor e escultor Otto Freundlich (1878-1943) e Constantin Brancusi (1876-1957). Este último foi um entre muitos a ter, desde muito cedo, consciência do papel dos procedimentos de reprodução mecânica sobre a percepção e a definição da obra, sobretudo quando esta é tridimensional²¹. Em 1914 fotografava regularmente as suas esculturas, actividade que iniciou por volta de 1905²² ao frequentar o *atelier* de Rodin, o qual considerava já a necessidade da reprodução fotográfica em vários pontos de vista à volta do seu trabalho como verdadeiramente indispensável para a entender.

Em ambos os casos, estava em causa não só o valor puramente documental mas principalmente interpretativo. Todavia, a contribuição para a associação ou mesmo união entre a pintura e a fotografia aconteceu do outro lado do Atlântico na viragem do século, através da actividade de Alfred Stieglitz (1864-1946) e da revista «Camera Work», órgão do grupo *Photo-Secession*. Na sua *Galeria 291*

²⁰ FREITAS *et al.*, 2007: 19, 20.

²¹ Ver BAJAC *et al.*, 2011: 10.

²² Ver também BROWN, 1995.

em Nova Iorque, expuseram inúmeros pintores e fotógrafos, desde os fotógrafos pictorialistas americanos, mas igualmente Rodin com os seus desenhos e Picasso, em 1911. Pelo seu lado, um fotógrafo como Paul Strand (1890-1976) encontrava ali inspiração. Em Londres, os vorticistas expuseram em 1917, no meio das suas pinturas, as fotografias abstractas de um protegido de Stieglitz — Alvin Langdon Coburn (1881-1966).

Hoje, não há dúvidas de que Picasso utilizou a fotografia enquanto ferramenta de trabalho. As fotografias que realizou em Horta del Ebro no Verão de 1909 estão por detrás das pinturas cubistas que fez logo a seguir. Não sem antes porém, nesse percurso, estar como matriz fundamental o *Retrato de Gertrude Stein* de 1906 que precede as *Demoiselles d'Avignon*, só conhecidas do público bastante mais tarde. A história deste retrato condensa, em parte, o espírito de pesquisa das primeiras vanguardas. Picasso pintor representava a realidade percebida, não aquilo que os olhos vêem, mas o ponto de vista de uma realidade pensada, isto é, daquilo que sabia da realidade, isto é, a subjectividade do pintor. E Marcel Duchamp abandonou a pintura para se dedicar a outras fontes de inspiração, onde a fotografia esteve frequentemente presente. A câmara fotográfica inaugurava novas visualidades mas continuava a colocar dilemas. Para Walter Benjamin, por exemplo, o carácter de reprodução mecânica enfraquecia a originalidade e a autenticidade da obra, contribuindo para fazer desaparecer a sua aura.

Consideramos que a abordagem de Irina O. Rajewsky, em *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*²³, confere ao conceito de intermedialidade, através de um estatuto suficientemente genérico (tal como o prefixo *inter*), a possibilidade de um instrumento teórico²⁴ que permite discutir o fenómeno intermedial presente na obra de Amadeo. Inicialmente só aplicada aos estudos literários, a intermedialidade é hoje particularmente estudada nas relações entre texto e imagem e estudos interartes. No caso de Amadeo, esse conceito possibilita analisar fenómenos como o do retrato nos diferentes *media* e abre possibilidades para relacionar as várias disciplinas em que o artista trabalhou, construindo teorizações suficientemente pertinentes para perspectivar o fenómeno intermedial na sua obra. Alguém como António Sena assinalava em 1998, na sua *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, a fotografia como um «intermedia interdisciplinar», ou seja, como algo que está hoje na base de quase todos os *media*, desde a edição litográfica às imagens infográficas, e que é utilizada discretamente por todas as disciplinas, das artes à astrofísica²⁵.

²³ RAJEWSKY, 2005.

²⁴ Não há por enquanto modelos teóricos unificados acerca da intermedialidade. Existem várias abordagens que a autora refere (RAJEWSKY, 2005: 46-49).

²⁵ SENA, 1998: 9.

Ao olharmos as fotografias do espólio de Amadeo, verificamos como acompanharam o convívio e intimidade com familiares e amigos, pelo prazer lúdico na utilização do médium fotográfico e, simultaneamente, pela consciência da sua função documental. Mas como integrar e a que níveis a obra de Amadeo na intermedialidade proposta por Irina O. Rajewsky, a qual prevê vários níveis de práticas? Segundo Rajewsky, a subdivisão das práticas intermediais em «transposição medial», «combinação de médiuns» e «referências intermediais» não é, de modo algum, exaustiva, não fazendo justiça à ampla gama de fenómenos nem à grande variedade de objectivos que caracterizam o debate intermedial como um todo. Essa subdivisão está particularmente associada a análises de intermediação nos campos de estudos literários e estudos interartes, onde os fenómenos abrangidos por todas as três categorias constituem o foco da discussão. Dessas três categorias, será talvez a terceira (e nalguns casos a primeira) que pode concentrar a nossa atenção, ou seja, as «referências intermediais», que, também para a autora, são de particular interesse, devido à sua maneira específica de relacionar médiuns e, em parte, pelos processos constitutivos do significado²⁶.

A compreensão da relação entre um e vários *media* e destes entre si como fenómeno intermedial pode, pois, ser referida ao processo e estratégias de trabalho que Amadeo, através da prática do retrato, primeiro sob as influências e trocas que o desenho de caricatura articula ou com o seu gosto pela fotografia enquanto documento do quotidiano e o seu uso; ou na articulação da fotografia de viagem com a escrita e o desenho, ou seja, nas relações que vem a estabelecer entre texto e imagem, ou a pintura na sua relação com a fotografia.

Caricatura e fotografia empreenderam um diálogo no seu universo artístico, cujo dispositivo intermedial integra o artista, o suporte físico e o observador. Sabemos que essas relações múltiplas, longe de reforçar os cânones da semelhança, possibilitaram que os artistas se libertassem dos rígidos academismos impostos pela tradição dos géneros. A fotografia, ao consentir uma reprodução fiel das personagens públicas e rapidamente disponível, acabaria por pressioná-los a abandonar o «retrato-charge» e a fixar o olhar directamente no objecto da sua crítica, revendo as formas estilísticas e o abandono da exigência «realista». Emmerico Nunes é um dos artistas portugueses que, devido a circunstâncias várias, aprofundarão o desenho de caricatura. Amadeo continuaria a prática da caricatura em Paris. As figuras humanas que desenha adquirem então expressões extraordinárias, o que talvez se possa explicar porque, aquando da sua passagem pela Academia Julian, estava na moda «um novo género de pintura a que, naquela época, chamavam: nefelibata»²⁷. Publicaria então

²⁶ RAJEWSKY, 2005: 53, 54.

²⁷ LOPES, 1953 *apud* ALFARO, 2007: 47.

caricaturas em periódicos portugueses. Manuel Laranjeira (1877-1912), um dos seus amigos mais caricaturados, transmitia-lhe em 1906 as diferenças de espírito que encontrava entre um «retrato-desenho» e um «retrato-caricatura»²⁸, mas também lhe manifestava, se necessário, o desagrado ao considerar algumas das suas composições «um pouco vulgare(s)»²⁹.

No conjunto do espólio fotográfico, subsistem também bilhetes-postais de fotografias de Espinho do fotógrafo Emílio Biel (1838-1915) e fotos de estúdio. Numa destas Amadeo está de fato e gravata. Usava então um pequeno bigode. Vemo-lo sentado, em pose, com as pernas e as mãos cruzadas, olhando para um ponto lateral³⁰. De um estúdio fotográfico comercial, é outra foto de Amadeo, de 1907, sentado em ligeira torsão. Com dedicatória a Alberto Cardoso, foi tirada no estúdio E. de Vallois³¹. Outras são fotos nos *ateliers* de amigos em Paris. Por exemplo, Amadeo no *atelier* de Acácio Lino (1878-1956)³² ou no *atelier* de Emmerico Nunes³³; ou, ainda, no *atelier* de Manuel Bentes, em retrato de grupo³⁴ ou individual, de chapéu e de cachecol fingindo tocar guitarra³⁵. Em 1908, em carta à mãe dizia: «[...] um amigo meu tirou fotografias nos boulevards onde eu estou focado. Estou à espera de duas para lhe enviar da multidão que se estende viva, grande, pelos quilómetros esguios de boulevards [...]»³⁶.

Retrato de data incerta, mas que se supõe ser de entre 1909-1910, é a mostra de uma experimentação a dois, que é a fotografia atribuída a Emmerico Nunes: um retrato fotográfico em contrapicado onde Amadeo, de casaco, gravata e com a mão esquerda no paletó, olha para baixo, directamente para a câmara³⁷. Trata-se de um duplo jogo em que a câmara substitui o espelho. Parece à primeira vista ser um auto-retrato, mas o autor do retrato não é o retratado. Outro retrato fotográfico é o de Amadeo na sua casa e *atelier* em 1907, no n.º 150, Boulevard Montparnasse³⁸. Numa dessas fotos, em primeiro plano está Amadeo de pé, do lado esquerdo, encostado a uma lareira, e em cima desta, ao centro, o busto de uma escultura. O espelho por detrás reflecte ambos, vendo-se em fundo o Arquitecto Afonso Ferraz (Fig. 5).

²⁸ ALFARO, 2007: 43.

²⁹ Referência a uma ementa-caricatura de um jantar no restaurante Daumesnil, em Paris, publicada no jornal «O Primeiro de Janeiro» (13 Jan.1907) *apud* ALFARO, 2007: 55, foto 3.

³⁰ ALFARO, 2007: 43, foto 3.

³¹ ALFARO, 2007: 54, foto 2.

³² ALFARO, 2007: 47, fotos 6 e 7.

³³ ALFARO, 2007: 49, foto 10.

³⁴ ALFARO, 2007: 49, foto 9.

³⁵ ALFARO, 2007: 50, foto 11.

³⁶ ALFARO, 2007: 78, foto 3 e 79.

³⁷ ALFARO, 2007: 52, foto 1.

³⁸ ALFARO, 2007: 62, 63, fotos 10 e 11.

Numa outra, encontra-se também em pose, com Emmerico Nunes e Manuel Bentes. Torna-se visível que a prática social do retrato fotográfico se expandia em situações, vivências e lugares e ia alargando o seu público por lugares, revistas e magazines, num processo que culminaria nos anos 20, depois da Grande Guerra, no fenómeno da imprensa de massas. As imagens fotográficas infiltravam-se, tal como as do cinema, nas representações pictóricas dos artistas, sobretudo daqueles que promoviam novas práticas artísticas e novas dimensões perceptuais e formais. A invenção da fotografia no século anterior teria um profundo impacto no modo como entendemos o corpo, como o repensamos e o «consumimos» ao longo das transformações no género do retrato.

Um dos exemplos interessantes será o retrato que Amadeo pintou do seu amigo Alexandre Ferraz de Andrade de 1910, de cuja pintura existe um bilhete-postal, que mandou fazer a Lucie³⁹, a quem mostra por carta o seu desagrado por a fotografia não apanhar a mancha inteira da tela: «[...] deve-se fazer de modo que fique o retrato inteiro na chapa como fizemos quando eu estava aí [...]»⁴⁰. Catarina Alfaro, baseada nos registos epistolares, propõe que o interesse de Amadeo pela fotografia surge por volta de 1910 e assinala o que ele diz a Lucie: «Meu irmão tem uma machina fotográfica, em Manhufe farei algumas fotografias para te enviar». São fotografias de pormenores do quarto, da torre, no novo *atelier* e alguns retratos seus realizados por Eduardo Viana⁴¹. Amadeo interessa-se pela fotografia, embora não saibamos até agora como via a questão do retrato fotográfico ou da fotografia em geral. Temos, no



Fig. 5. Amadeo de Souza Cardoso, vendo-se reflectido no espelho o Arquitecto Afonso Ferraz. Paris, 1907.

Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso.
FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 01/16

³⁹ ALFARO, 2007: 119, foto 10 (bilhete-postal); sobre a pintura ver FREITAS *et al.*, 2008: 137-139.

⁴⁰ FREITAS *et al.*, 2008: 138.

⁴¹ SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1910) — [Carta] 1910 [a] Lucie *apud* ALFARO, 2007: 125, nota 10.

entanto, razões para crer que o médium o seduziu muito, como deprendemos pelas continuadas referências nas cartas a Lucie:

Que dizes a essas fotografias? Não são boas estão mexidas. Hoje te mando duas também más feitas da janella do meu quarto. Uma é um pedaço da torre com umas montanhas por fundo. Está muito mal focada e mal composta. A outra é tirada do mesmo lugar, é a casa do caseiro de porta. Esta última é um pouco melhor. Tenho ainda mais a mandar-te, mas por ora ainda não saiu nenhuma boa⁴².

É manifesta a auto-exigência na procura de aperfeiçoamento da fotografia e do sentido da composição, bem como do enquadramento fotográfico. Por volta de 1915-1917, reconhecemos já pela série de fotografias de Lucie em Manhufe, da autoria de Amadeo, um raro domínio do médium. Uma delas em virtude das sobreposições (Fig. 6) faz lembrar as experiências futuristas italianas.

É possível perceber que Amadeo desloca nas fotografias de Lucie o regime de representação através do desenho ou da pintura, para um outro regime da imagem, que é o da comunicação visual. Este interesse pelo retrato fotográfico era igualmente partilhado por outros jovens artistas modernistas portugueses por essa altura, mas não sabemos por ora em que grau e profundidade. Vimos atrás o caso de Emmerico Nunes, mas há também o de Almada Negreiros (1893-1970)⁴³ e mesmo o de Eduardo Viana, já mencionados.



Fig. 6. Fotografia com sobreposição de imagens de Amadeo e Lucie em Manhufe (Amarante).

Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso.

FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 02/18

⁴² FREITAS *et al.*, 2008: 126.

⁴³ SERRA, 2014.

Hans Belting fala-nos de uma dinâmica perceptiva no contexto da imagem e do corpo, como um «acto de animação» da nossa percepção icónica⁴⁴. O discurso da intermedialidade, de que a seguir falaremos, exige para a imagem uma nova conceptualização cujo centro se pode resumir na ideia de que a animação perceptiva que fazemos das imagens é um permanente acto simbólico. As imagens incarnadas no seu médium são animadas cognitivamente por nós, animamo-las, como se elas vivessem ou nos falassem. Neste sentido, o que se passa connosco como observadores passava-se decerto com as expectativas visuais que tais fotografias proporcionavam a Amadeo.

Do mesmo modo nos podemos interrogar se uma pintura de c. 1914, em que representa o seu «tio Chico», Francisco José Cardoso, não teria sido também inspirada directamente de fotografias do mesmo, existentes no seu espólio? Embora não se afastando totalmente da representação mimética, Amadeo dá à figura do tio um aspecto hierático e coloca-a numa espécie de vazio espacial cromático, utilizando uma técnica pontilhista. Se nesta pintura explorava a cor como elemento espacial de um retrato, dois anos antes abandonara a tinta-da-china dos desenhos anteriores, orientalizantes e *art nouveau*, como o álbum *XX Dessins* e *La Légende*, para investigar o potencial da linha no desenho a grafite no *Retrato do Dr. Palazzoli*⁴⁵. O perfil de Palazzoli com o fumo e o cigarro, nitidamente fotográfico, não abandonou o naturalismo, apesar das ortogonais e as linhas rectangulares e triangulares a formar planos num fundo geométrico que se afasta do cubismo ortodoxo.

É de cerca de 1913 o desenho a grafite, um auto-retrato de imagem frontal (Fig. 7). Reconhecemos Amadeo com o braço direito dobrado a meio do corpo e a mão no peito na abertura da túnica ou bata de trabalho. Por debaixo desta uma camisa é apertada por um laço. A mão esquerda descansa sobre o joelho dobrado. Na cabeça uma boina, o rosto com o seu bigode e uma pequena barbicha. A enquadrar o corpo vemos uma paisagem de vegetação alta. No plano superior do quadro, as linhas das montanhas ao longe estabelecem a profundidade de campo. Trata-se de uma invocação da pintura do *Quattrocento*, que lembra o *Auto-Retrato* (1500) de Albrecht Dürer, onde este se mimetiza como Criador no corpo e rosto de Cristo. Mas também podemos suspeitar de uma alusão a Rembrandt e aos seus auto-retratos. Ou ainda a Henri Rousseau (1844-1910) e ao seu *Auto-Retrato* de 1890.

Tema muito visitado por outros pintores ao longo do tempo, mostra como Amadeo tece a relação com a sua imagem. Se compararmos com alguns retratos fotográficos, nomeadamente aquele que se julga ser da autoria de Emmerico Nunes⁴⁶

⁴⁴ BELTING, 2004: 20.

⁴⁵ SANTOS, 1999: 137.

⁴⁶ ALFARO, 2007: 52, foto 1.



Fig. 7. Auto-retrato [Corpo paisagem] [1913].
Grafite sobre papel.
Fonte: Centro de Arte Moderna José de Azeredo
Perdigão, FCG. Inv.: 87DP342

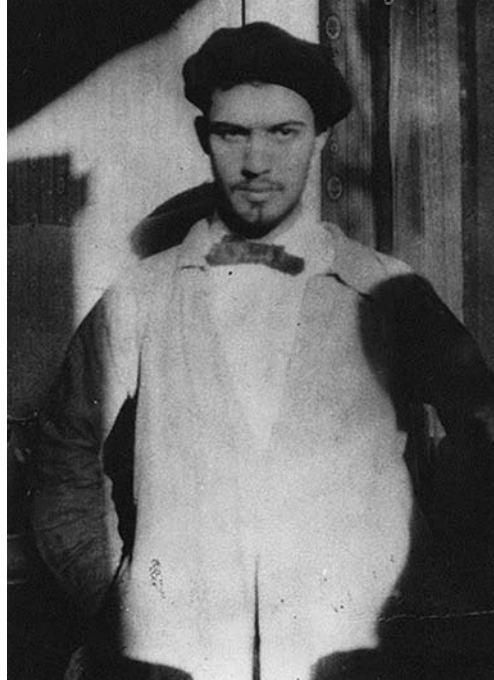


Fig. 8. Amadeo com boina e bata. Manhufe, [1913].
Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso.
FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos —ASC 03/39

e que deu capa à *Fotobiografia*⁴⁷ publicada em Paris, mas também com outro retrato fotográfico de cerca de 1913, publicado desta vez na capa da *Fotobiografia* de 2007⁴⁸ (Fig. 8), encontramos conformidades várias que são sinais prováveis de que a fotografia desliza para o desenho.

Interrogará Amadeo o seu estatuto social e profissional numa dialéctica de identidade e alteridade, questionando o «eu» como um outro? Se Amadeo não abandona algumas convenções, o gigantismo do corpo onde tudo se concentra; o rosto que passa para segundo plano; e os olhos que já não são as janelas da alma, mas dois buracos negros, como no já citado *Retrato de Gertrude Stein* de Picasso, são exemplos de modernidade.

Na viagem que realiza nos meses de Julho e Agosto de 1912 pela Bretanha, além de se fazer fotografar no castelo de Keriolet⁴⁹, fotografa cuidadosamente as

⁴⁷ Por ocasião da exposição *Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918*, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, em Paris, de 20 de Abril a 18 de Julho de 2016.

⁴⁸ FREITAS *et al.*, 2007.

⁴⁹ ALFARO, 2007: 146, foto 1; 162, foto 24.

tapeçarias que cobriam as paredes do castelo, fascinado pela iconografia medieval. Talvez não seja coincidência que a pintura *Avant la Corrida*, presente no Armory Show de Nova Iorque, onde Amadeo a apresentou e foi adquirida, lembre uma das tapeçarias Gobelins da Salle des Gardes desse castelo⁵⁰, bem como o manuscrito do livro de Gustave Flaubert, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, que copiou e ilustrou a pincel, durante as férias na Bretanha no Verão de 1912. São exemplos de intermedialidade e de um especial entendimento da imagem fotográfica como instrumento que permite mais facilmente fixar e rememorar. Na inscrição dessa intermedialidade, registamos o que Maria Filomena Molder chama de «atracção magnética» entre escrita e pintura⁵¹ no manuscrito *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Imagem e texto combinam-se numa extraordinária transposição e experimentação formal de linhas e cores⁵².

A Amadeo sempre interessaram as séries temáticas da paisagem e da figura humana. Se pinta paisagens, funde a paisagem de tal modo que tudo se torna superfície de linhas e cores. Se pinta a figura humana, esta transforma-se numa paisagem pois funde figura e fundo. Deste modo, aprofunda o grau de abstractização espacial. *Cozinha de Manhufe* (1913), obra fundamental, e *Natureza viva dos Objectos* (1913) são exemplos dessa intersecção de linhas e planos em que figura e fundo se misturam e anulam num movimento que, mesmo estático, faz pensar na «máquina» futurista. Até que ponto a fotografia não pode ter contribuído para a radicalização do seu vocabulário pictórico e até contribuído para o seu interesse pelas máscaras, temática que Picasso abordara, tal como Modigliani e Brâncuși, e se apresenta em todas as cabeças de *Oceanos* de 1915-16 que pintou integrando reminiscências portuguesas?

Amadeo nunca deixaria de perseguir um hibridismo que até declarou por ocasião das duas exposições no Porto e em Lisboa, em finais de 1916, ao afirmar que era «impressionista, cubista, futurista, abstraccionista, de tudo um pouco», «não seguindo nenhuma escola erudita» «ou programa estético». A Guerra e o isolamento em Manhufe determinaram o isolamento criativo. Goradas as exposições da *Corporation Nouvelle* com os Delaunay, que entretanto abandonam Portugal, Amadeo refugia-se no trabalho. As últimas obras deixam transparecer recapitulações e novas referências. São desenhos e pinturas de figuras humanas reduzidas a máquinas, transformadas em *pistons* em movimento. As investigações levadas a cabo nos últimos anos descobriram que Amadeo no derradeiro ano de vida terá realizado fотomontagens e várias maquetes, como processo de trabalho.

⁵⁰ ALFARO, 2007: 164, fotos 26 e 27.

⁵¹ Esse trabalho aparece referido na última página do catálogo publicado aquando das suas exposições de 1916 no Porto e em Lisboa, onde se refere também o álbum *XX Dessins* (ALFARO, 2016).

⁵² Maria Filomena Molder fala de «atracção magnética» entre a escrita e a pintura (MOLDER, 2006: 13).

Uma delas é uma montagem sobre cartão de uma fotografia da pintura *Der Athlet* (1913) (Fig. 9), hoje perdida, trabalho exposto na galeria *Der Sturm* em Berlim. Essa pintura é nas palavras de Amadeo uma «arquitectura atlética»⁵³ e um exemplo de cubofuturismo⁵⁴, aquele que triunfa entre 1912 e 1915 na Europa, e em particular através dos artistas provenientes do Império russo, como Sonia Delaunay ou Alexander Archipenko. O estudioso Jean-Claude Marcadé encontra em Amadeo sugestões de uma recorrente «arquitectónica de dominante cubista estática» e abstracção dos elementos figurativos, provenientes do conhecimento do alógismo malevitchiano, que promovia relações entre poesia e imagem⁵⁵. O grau de intermedialidade dessa fotomontagem de Amadeo, o seu «talismã», um exemplo maior de fotoautobiografia, encontra-se nessa conjugação da palavra poética que desenha caligraficamente e cerca como bordadura.

Assinala-se, igualmente, uma imagem fotográfica da pintura-colagem *Entrada* (c. 1917), fotografada por Amadeo em diferentes etapas, o que nos recorda, como atrás vimos, processos de trabalho semelhantes em pintores e escultores seus amigos, como Brâncuși.

Por último, foi recentemente revelada uma nova colagem, posterior a 1916, que mostra um Amadeo a interessar-se pelos signos publicitários, associando recortes de revistas de moda a materiais gráficos diversos⁵⁶. A introdução do absurdo, a

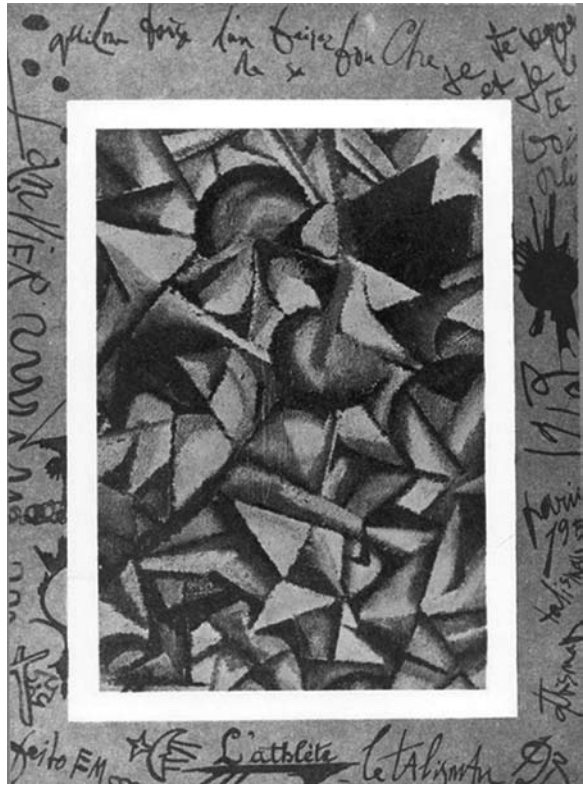


Fig. 9. Amadeo de Souza Cardoso, fotomontagem sobre cartão e tinta estilográfica, realizada a partir da pintura *Der Athlet* [Paris, 1913]

⁵³ FREITAS *et al.*, 2008: 376, 377.

⁵⁴ MARCADÉ, 2006: 369.

⁵⁵ O autor refere *O retrato do Sr. Klunkoff*, presente no *Salon des Indépendants* de 1914 (MARCADÉ, 2006: 373-375).

⁵⁶ FREITAS, 2006: 24, 25.

colocação dos objectos heteróclitos, a fragmentação irónica da realidade misturada com transposições e combinações mediais que integram materiais recuperados das origens mais variadas são conceptualmente fundidos. *Lettering*, vidros, espelhos, tecidos, fragmentos pintados de corpos, recortes gráficos publicitários, entre outros, formam uma *mise-en-scène* de materiais, também eles autobiográficos, que expande os modos representacionais da pintura e faz crer que a fotografia poderia tê-lo levado, se Amadeo não tivesse desaparecido tão cedo, a investigar a tridimensionalidade.

BIBLIOGRAFIA

- ALFARO, Catarina (2007) — *Fotobiografia*. In FREITAS, Maria Helena de et al. — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisonné: Fotobiografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I, p. 18-326.
- ____ (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918, XX Dessins*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BAJAC, Quentin et al. (2011) — *Brancusi, film et photographie, images sans fin*. Paris: Centre Pompidou.
- BAPTISTA, Paulo (2015) — *Estrelas e Ases. O retrato fotográfico em Portugal (1916-1936)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.
- BARROCAS, António (2014) — *Sais de sangue: o corpo fotografado: teoria e prática da fotografia em Portugal (1839-1930)*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- BELTING, Hans (2004) — *Pour une anthropologie des images*. [Paris]: Gallimard.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009) — *Altermodern. Tate Trienal*. Londres: Tate Publishing.
- BROWN, Elisabeth A. (1995) — *Brancusi Photographe*. Paris: Éditions Assouline.
- COYLE, Laura (1999) — *Amadeo and America*. In PORTUGAL. Ministério da Cultura. Gabinete das Relações Culturais Internacionais, ed. lit. — *At the Edge A Portuguese Futurist Amadeo de Souza Cardoso*. Lisboa: Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais. Washington: The Corcoran, p. 79-99.
- FREITAS, Maria Helena de (2006) — *Le saut du Lapin*. In FREITAS, Maria Helena de et al. — *Amadeo de Souza Cardoso, Diálogo de Vanguardas/Avant-garde Dialogues*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FREITAS, Maria Helena de et al. (2007) — *Amadeo de Souza Cardoso: Catálogo Raisonné: Fotobiografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I.
- ____ (2008) — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisonné: Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Assírio & Alvim, vol. II.
- ____ (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisonné: Pintura*. 2.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Documenta.
- LOPES, Joaquim (1953) — *O pintor Amadeo de Sousa Cardoso e o poeta Manuel Laranjeira. «O Primeiro de Janeiro»* (21 Jan. 1953).
- MARCADÉ, Jean-Claude (2006) — *Souza Cardoso e o Cubofuturismo vindo da Rússia*. In FREITAS, Helena de; ALFARO, Catarina; ROSA, Manuel, coord. — *Amadeo de Souza Cardoso Diálogo de Vanguardas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 363-378.

- MOLDER, Maria Filomena (2006) — *Ensaio*. In CARDOSO, Amadeo de Souza; FLAUVERT, Gustave — *A Lenda de São Julião Hospitaleiro de Flaubert*. Ilustrações de Amadeo de Souza-Cardoso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Edição *fac-similada*.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005) — *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. «Intermedialités», n.º 6, Outono. Disponível em <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf>. [Consulta realizada em 15/01/2018].
- SANTOS, Rui Afonso (1999) — *Retrato do Dr. Palazzoli*. In CARVALHO, Lurdes Simões de, dir. — PORTUGAL. Ministério da Cultura. Gabinete das Relações Culturais Internacionais, ed. lit. — *At the Edge A Portuguese Futurist Amadeo de Souza Cardoso*. Lisboa: Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais. Washington: The Corcoran, p. 137.
- SENA, António (1998) — *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora.
- SERRA, Filomena (2014) — *Almada Negreiros, Imagens do corpo e o corpo em imagens*. «RHA — Revista de História da Arte», série W (2), p. 152-162. Disponível em <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>>. [Consulta realizada em 15/01/2018].
- SILVA, Raquel Henriques da (2016) — *Celebrar Amadeo 1916-2016*. In AA. VV. — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto-Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis/Blue Book, p. 13-42.

