

102

REVISTA DE
HISTÓRIA
DA ARTE



IH | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – UNL

Almada Negreiros



DIRECÇÃO (FCSH/UNL)
Raquel Henriques da Silva
Joana Cunha Leal
Pedro Flor

EDIÇÃO
Instituto de História da Arte
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

COMISSÃO CIENTÍFICA
Ana Paula Guimarães
Fernando Cabral Martins
Luísa Medeiros
Manuela Parreira da Silva
Raquel Henriques da Silva
Rui-Mário Gonçalves

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Anabela Gonçalves
Ana Paula Louro
Sílvia Laureano Costa

REVISÃO
Diogo Fernandes
Sílvia Laureano Costa

DESIGN
José Domingues (Undo)

VÍDEOS
CAPTAÇÃO DAS COMUNICAÇÕES
Fundação Calouste Gulbenkian

MOTION GRAPHICS
Paulo Oliveira

ANIMAÇÃO
Marco Lopes

ENTREVISTAS
José Barbieri

Por restrição do autor ou por má captação vídeo, nem todas as comunicações apresentam um registo audiovisual.

AGRADECIMENTOS
Carolina Vilardouro
Gonçalo Losada Rodrigues
Oriana Alves
Pedro Sobrado
Catarina Almada Negreiros
Maria José Almada Negreiros
Rita Almada Negreiros

Capa
Almada Negreiros, [Auto-Retrato], 1948,
Grafite sobre papel, CAM-FCG DP 220

Separadores
Fotografias Espólio Almada Negreiros
www.modernismo.pt

3
EDITORIAL

4
ENTREVISTAS

6
DOSSIER

491
RECENSÕES

498
NOTÍCIAS

ALMADA NEGREIROS: A IMAGEM DO CORPO E O CORPO EM IMAGENS

RESUMO

Para Hans Belting, tem sido desprezada a implicação do corpo humano enquanto produtor de imagens. Nesta comunicação, consideramos o modo como Almada Negreiros compreende essa relação antropológica que deriva de uma nova atitude em relação ao corpo, mas também da ideia da nova figura do artista de vanguarda e do modo como este usa a sua imagem.

Almada começou o seu percurso artístico através do desenho humorístico. Logo a seguir o interesse pela dança levou-o a dedicar-se à coreografia. Encontrou, assim, uma lógica que ia do movimento da mão ao movimento do corpo, descobrindo a dança como desenho e como uma espécie de leitura, uma “não-escrita”. Esta nossa convicção sai reforçada quando observamos os dois nus fotográficos de Almada da autoria do dramaturgo Vitoriano Braga. São duas imagens do artista que sugerem, como veremos, várias interrogações. Mas do que não há dúvida é que estes nus representam um corpo moderno. São um testemunho do vanguardismo de finais dos anos 10, os anos do Futurismo português.

PALAVRAS-CHAVE

ALMADA NEGREIROS | VITORIANO BRAGA | CORPO | IMAGEM | RETRATO FOTOGRAFICO

ABSTRACT

For Hans Belting, the implication of the human body in the production of images has been neglected. In this presentation we will address the way how Almada Negreiros understands this anthropological relation that derives from a new attitude towards the body, but equally from the new role played by the avant-garde artist and the way he uses his image.

Almada started in art with humoristic drawings. Immediately after, his interest in dance led him to devote to choreography where he found continuity from hand movement to the movement of the body. Dance could be regarded as drawing and even as a kind of non-written movements and their reading. Our conviction is strengthened when we observe two photographic nude portraits of Almada by the playwright Vitoriano Braga. These two images of the artist's gestures suggest several interrogations. But there is no doubt that these nudes represent a modern body. They are a witness of the late Nineteen Tens, those years of Portuguese futurism.

KEYWORDS

ALMADA NEGREIROS | VITORIANO BRAGA | BODY | IMAGES | AVANT-GARDE ARTIST

FILOMENA SERRA

Doutorada em História da Arte Contemporânea, investigadora e membro integrada do Instituto de História da Arte da FCSH-UNL



Este texto pretende examinar o lugar do corpo enquanto suporte gerador de imagens, a partir de alguns dos principais registos onde Almada Negreiros inscreveu a sua obra. Esta questão do corpo e da imagem surgiu-nos ao investigarmos o tema do retrato na primeira metade do século XX (Serra, 2012, 63-73) e ao apercebermo-nos do papel determinante desempenhado pela dança na obra daquele criador português. A consideração deste registo levou-nos a explorar então esse e outros «médiuns» tendo depois confirmado através de algumas imagens fotográficas de Almada a justeza desses cruzamentos.

Parece oportuno explicar a distinção que faremos entre «médiuns» (como plural de médium) e «media», seguindo a distinção do historiador da arte Hans Belting na sua obra *Pour une Anthropologie des Images* (2004, Paris: Gallimard). Este autor, que sustentará parte da discussão teórica neste texto, exclui o termo «media» por ser proveniente da expressão inglesa «mass media» cujo sentido se reduz às formas e às tecnologias de comunicação modernas. Belting retoma a designação de Régis Debray, para quem toda a imagem que aparece num suporte material no qual se incarna e, eventualmente, se transmite é um «médium». Assim, utilizaremos também o termo «médiuns», para designar os diversos meios utilizados ou inventados pelo homem para satisfazer a condição de possibilidade de representação em quaisquer suportes que podem ser tanto os inanimados, como uma pedra, uma estátua, um painel em madeira pintado ou uma tela, ou os «médiuns» viventes, essencialmente o corpo humano e as suas faculdades de imaginação e de memória, através das quais fabricamos imagens mentais, por exemplo, quando falamos do tempo

ou da morte, que constituem «imagens-metáfora» ou «imagens-conceito» (Belting, 2004, 7).

Por outro lado, convém ainda distinguir, tal como o faz este autor, imagens e *médiuns*. Os *médiuns* são, segundo ele, arquivos de imagens mortas que só o nosso olhar pode animar. Um grande número de *médiuns*, como se sabe, apareceu antes da fotografia, cada um deles tendo um papel limitado no tempo, tendo as imagens fotográficas tomado o seu lugar em todo o teatro histórico das imagens. A fotografia, todavia, é tal como a pintura, simultaneamente imagem e médium, simbolizando as imagens fotográficas a nossa percepção do mundo e a memória que dele temos. A evolução interna que a própria fotografia seguiu, depois da sua invenção, não se fez automaticamente. Nela podemos verificar o livre jogo da interacção entre imagem e *médium* enquanto invenção técnica e a imagem como sentido simbólico do *médium* (Belting, 2004, 273)

Como se sabe, a invenção da fotografia no século XIX teve, para o bem e para o mal, um profundo impacto no modo como entendemos o corpo, como o repensamos e o «consumimos». Beleza, sexualidade, pornografia ou as crenças acerca do que é decente ou imoral, as noções de raça ou de classe vêm escrutinando o corpo e o modo como ele é representado e apresentado. Actualmente, o corpo humano satura as imagens da publicidade, da moda e das notícias. A fotografia tornou-se uma espécie de «espelho das imagens do mundo» (Belting, 2004, 273). Na televisão, nos jornais ou nas revistas somos assediados por operações performativas e por deformações inimagináveis que o manipulam e o transformam numa espécie de «campo de batalha» (Barbara Kruger) (Ewing, 1994, 18) que nos leva,

por vezes, a esquecer o seu «poder epifânico». (Miranda, 2008, 13).

O esquecimento desse «poder epifânico» do corpo poderá ligar-se à constatação de Hans Belting quando afirma que «a implicação do corpo humano enquanto produtor de imagens» tem sido desprezada e que esta situação nos fez negligenciar o próprio corpo como imagem (Belting, 2004, 8-9). Segundo ele, qualquer imagem visível está necessariamente inscrita nesse «médium-suporte» ou de transmissão, que é o corpo, sendo esta ideia válida para as imagens mentais ou interiores que parecem subtrair-se a essa regra. O certo é que, se isto é assim, estas possibilidades múltiplas potenciam o facto de o nosso corpo se comportar como um médium vivo ou um «médium-vivente». Ora, é precisamente esta capacidade que acaba por ser esquecida e ignorada. Todavia, tudo aponta para que, talvez inspirado por uma visão nietzschiana, Almada tenha feito do corpo «a grande razão», expressão que o filósofo cita (Nietzsche, 2004, 38):

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade unânime, um estado de guerra e paz, um rebanho e o seu pastor.

Almada e *Orpheu* inauguram essa «grande razão» — uma nova sensibilidade — a do homem moderno, cuja emoção necessita de drama, de deslocação, de todas as expressões que se julga modificarem o quotidiano da vida. Afigura-se-nos, então, não podermos reduzir a imagem ou as imagens do corpo às formas dos *médiuns* não vivos ou inanimados, ou seja a uma pintura ou a um desenho. Efectivamente, Belting lembra que aquilo que caracteriza



o médium não é somente a sua forma material. Enquanto forma (mediação) da imagem, o que o caracteriza é justamente ele compreender os dois aspectos que se costumam separar no caso dos objectos artísticos. É que, segundo considera, o discurso tradicional ao separar «forma» e «matéria», só perpetua a antiga oposição do «espírito» e da «matéria», pelo que não podemos reduzir uma imagem à forma que um médium adopta logo que ele a veicula. (Belting, 2004, 20). Pelo contrário, estes devem ser entendidos na sua dinâmica perceptiva, isto é, no contexto da imagem e do corpo, como um «acto de animação» da nossa percepção icónica. Na realidade, esta ideia de Belting situa-se pois num original contributo a um novo discurso sobre os médiums que 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 que, todavia, se apresenta distinto consoante se trata de culturas tradicionais ou das culturas técnicas contemporâneas da imagem. É que ao vermos as imagens incarnadas no seu médium, nós animamo-las, como se elas vivessem ou nos falassem (Belting, 2004, 20-21). Assim, se poderá compreender a enunciação do título da minha comunicação sobre *Almada Negreiros: a imagem do corpo e o corpo em imagens*.

Esta reflexão irá começar por abordar o desenho humorístico ou a caricatura, onde Almada se inicia no retrato; faremos uma pequena incursão na poesia, na dança e na coreografia para terminar com um pequeno número de retratos de Almada da autoria do dramaturgo e fotógrafo-amador Vitoriano Braga. Neste caso, consideramos Almada uma espécie de co-autor dessas imagens.

Se aceitarmos que o desenho humorístico se tornou o registo que, em princípios do século XX, foi o principal agente da modernidade artística em Portugal, somos levados a concluir que talvez as alterações radicais que se iriam produzir na cultura do texto tenham tido por essa via uma antecipação na cultura da imagem. A caricatura, enquanto «portrait en charge», imagem que utiliza a deformação física do corpo como metáfora de uma ideia ou tende a criar uma situação crítica de costumes e comportamentos teve, aliás, um papel análogo ao do panfleto como canal de circulação rápida de ideias, por vezes, em grande escala.

Nesta medida, a caricatura teve para Almada, enquanto produtora de imagens do corpo no espaço social um lugar decisivo, não sem que esse lugar fosse transitório. Isso mesmo entreviu Fernando Pessoa ao fazer a crítica às caricaturas da sua Primeira Exposição Individual. Por esta época, Almada já participara no *I Salão dos Humoristas* e aprofundava a sua aprendizagem de desenhador. Assimilava «influências» e auto-educava-se pelo desenho. Publicou então as primeiras auto-caricaturas, uma delas foi a do convite para essa primeira exposição individual realizada em Março de 1913, onde o desenho destaca a sua imagem de sorriso malicioso, apresentando-o com uma cabeleira negra, risco ao meio e um olho fitando-nos de viés.

Pessoa veria a exposição e logo assinalaria a genialidade e a «poliaptidão» de Almada. Mas a restante crítica de Pessoa estabelecia limites à significação da arte da caricatura. Se esta, como dizia, se baseava no ódio, no desprezo e no interesse fútil saía, como arte, desvirtuada. Na verdade, a caricatura provoca o riso porque transpõe os signos para

nos rirmos deles. Por esta razão, Pessoa afirmava que a caricatura quanto mais significasse menos satírica seria, pois perderia espontaneidade e diminuía a sua eficácia como significativa. Esta crítica não só viria a ocasionar uma relação de amizade e admiração mútuas como deve ter calado fundo em Almada.

É de admitir que, logo em 1913, a «poliaptidão» antevista por Pessoa tenha levado o artista a envolver-se na experimentação de outros géneros e «médiuns». Se até aí a caricatura e o auto-retrato lhe serviram para artifícios paródicos, cada vez mais a poesia, a dança e a coreografia se tornam registos autorais intercambiáveis numa espécie de «grande teatro do mundo». Esta realidade não dá lugar a transições de médium para médium. É o corpo que está lá e responde tanto ao desenho como à dança na criação de imagens.

É ainda nesse ano de 1913 que Almada escreve um poema onde faz talvez pela primeira vez referência à dança. *Rondel do Alentejo* (Negreiros, 1971, vol. 4, 15) é também o início de uma nova «plasticidade visual» onde a imaginação se fazia entender através do pensar e sentir por imagens do corpo. Por exemplo nestas duas passagens:

**Rompem fogo
pandeiretas
morenitas,
bailam tetas
e bonitas,**

ou

**Giram pés
giram passos
girassóis.
e os bonés,
e os braços
destes dois
giram laços
ao luar.**



As palavras produzem imagens do corpo dançante. Em todo o poema se descrevem os movimentos de vai e vem dos corpos ou fragmentos de corpos anónimos. O corpo feminino que irrompe com «bailam tetas/e bonitas» ou o movimento dos pés, girando, fabricando passos, círculos como girassóis, e «os bonés» - os corpos masculinos - que os enlaçam rodopiando pés e braços ao luar. Imagens de desejo e divertimento, os corpos agitados e ritmados são objectos sem rosto, que o prazer da dança envolve e que na cadência das palavras desenham uma geometria. São imagens da deslocação do corpo, visuais e sonoras, que nos fazem considerar na continuidade do movimento da mão o cruzamento da escrita e da dança, produzindo imagens e encontrando-se na mesma lógica onde o corpo, incluído o do próprio artista, fabrica e dá a ver imagens-corpos.

O jovem Almada continuaria obstinadamente a materializar uma vontade de desenho, cujo carácter sempre transitório e funcional lhe exigia uma máxima economia de meios e lhe dava acesso a uma liberdade de expressão incomparável. A mão adivinhava os gestos e multiplicava o saber, possuindo o mundo e modelando a linguagem vivida por todo o corpo, até que... a dança mimaria o desenho. Os gestos da mão deram o *élan* e articularam-lhe o pensamento, a voz e a acção. Do movimento da mão nascia o movimento do corpo.

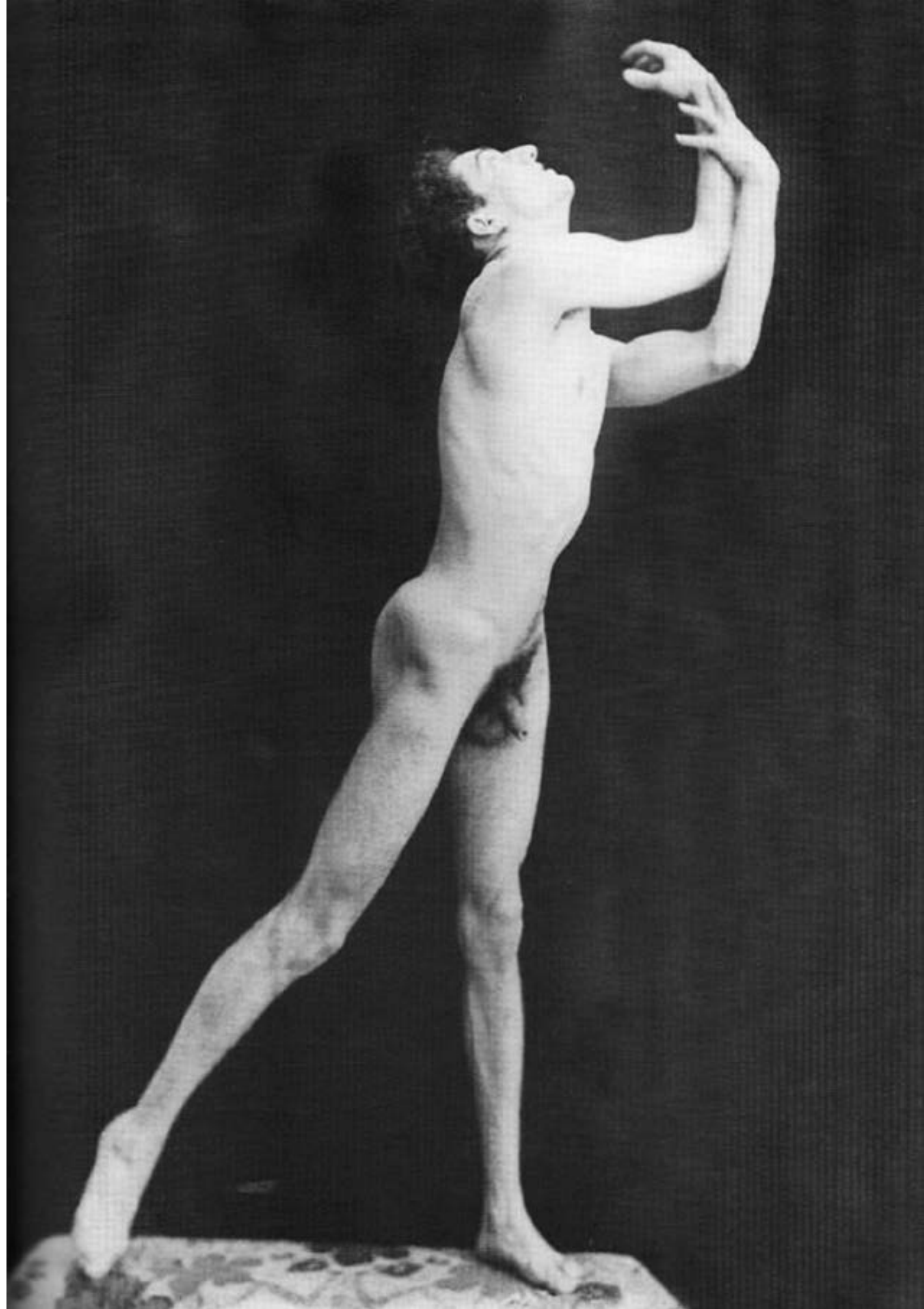
Podemos entender a dança como a arte de mover o corpo humano segundo certas regras no espaço e no tempo. Essas regras tornam então o corpo perceptível graças a um ritmo e a uma composição coreográfica. Esta pode acompanhar-se por uma mímica destinada a tornar inteligível o movimento. Mas tudo isto não é nada que o desenho não tenha. Tal como a mão, que engendra o movimento do desenho, o

corpo na sua acepção mais geral engendra a sua própria rítmica. Ora, compreendemos, como Almada combina forma e expressão através da acção do corpo.

Mas como convocar o corpo, por exemplo, para a poesia? Que relação podem a escrita e a poesia a ter com o corpo? Talvez possamos encontrar a resposta através da dança. Giorgio Agamben, a propósito da relação entre o corpo e a dança lembra que Mallarmé declarou que uma bailarina não dança, mas escreve, pois aquela não é mais do que uma «escrita corporal». Por essa razão, o autor de uma dança é chamado de coreógrafo. Isto quer dizer que a dança será uma «écriture», pois quando um bailarino dança, usa o corpo como material e obra. Ele é, simultaneamente, sujeito e objecto pois não só tem um itinerário desenhado pelo coreógrafo, como esse itinerário é composto por inúmeras figuras geométricas que se materializam. Tanto no bailado tradicional como na dança contemporânea se criam imagens com o corpo. Mas se é uma escrita também é leitura. E, neste sentido, Agamben vai mais longe ao dar o exemplo do bailarino contemporâneo Hervé Diasnas (n.1957), fundador da companhia Association Ça, em 1982, que propõe, em certos casos, que a dança possa apresentar-se também como uma leitura. A sua pedagogia da dança propõe sensibilizar o público a descobrir os diferentes sistemas dramáticos utilizados na realização de uma obra e na sua arquitectura. É o que chama de «dramaturgia corporal» ou «escrita coreográfica», eixo central de um espectáculo de dança, que se pode considerar a assinatura do coreógrafo. Na dança contemporânea a escrita coreográfica é situar o instrumento primordial que é o corpo num contexto dramático. O trabalho de Diasnas

propõe que num primeiro tempo os bailarinos apresentem uma curta cena sem luz e sem som, tratada sob diversos ângulos, perspectivas e ritmos. Esta pedagogia parece pressupor imaginar um corpo que desenha no espaço e no tempo, figuras que se transformam em linhas, em pontos, em superfícies de uma estrutura que afastou até ao limite da sombra o elemento humano. Num segundo tempo com um acompanhamento sonoro e luminoso fazem-se comentários técnicos com perguntas do público e respostas sobre o que sucedeu pois o texto que aquele lê é indecifrável porque o bailarino também lê o que nunca foi escrito. Ora o que esta pedagogia incita é à criação de uma «chréa-graphie» ou uma «não-escrita» que cria uma «grafia» que se tenta decifrar. No final a peça é de novo representada mas desta vez com um público já preparado e com uma sensibilidade receptiva renovada. Segundo Agamben, esta escrita que se inscreve no vazio e se abate sobre ela própria, transforma as curvas geométricas em membros e troncos, uma espécie de marionete que se inscreve no interior da dança, mas que o corpo do bailarino pode transformar em qualquer momento num corpo em devir (Agamben, 2004, 113-115).

Por conseguinte, se falamos em desenho ou em escrita, também falamos em imagem. A verdade é que o homem esteve habituado, durante muito tempo, a considerar as imagens como imóveis. A dança e o cinema, surgidos em inícios do século XX, sobretudo, contaminaram as outras artes, particularmente, na invenção do corpo moderno. E este último veio modificar o modo de lermos as imagens e também a sua natureza. O interesse pela dança acompanhou, também, uma referência paralela a Paris, como cidade em movimento, a metrópole sensual dos cabarets.



Ela seria um dos temas eleitos de Almada, por exemplo no poema *Mima-Fataxa* (1916).

Porém, só na medida em que compreendemos como o cinema introduz o tempo na imagem podemos perceber a «vida das imagens», isto é, a relação entre o tempo e as imagens. Agamben explica-o através do mestre da dança italiano Domenichino da Piacenza que escreveu em meados do século XV um *Trattato dela Arte di balare et Danzare*. Segundo este, existem seis elementos fundamentais na arte da dança: «a medida, a memória, a agilidade, a maneira, a medida do terreno e a «fantasmata» (Agamben, 2004, 54-55). O que é esta «fantasmata ou «fantasma»? É a paragem súbita entre dois movimentos, que a nosso ver é aquilo que Almada Negreiros definiu como sendo o desenho, esclarecendo que ele não é «como pode julgar-se, simplesmente um conjunto de linhas ou traços, um gráfico representando qualquer coisa existente», mas «o nosso entendimento a fixar o instante» (Negreiros, 1971, vol.5, 13).

Não admira que os historiadores da dança, segundo Agamben, se interrogassem sobre essa «fantasmata» e tivessem concluído que ela deriva da teoria aristotélica da memória que exerceu uma considerável influência na Idade Média e na Renascença. Aristóteles ligava intimamente o tempo, a memória e a imaginação, afirmando que «somente os seres que percebem o tempo se lembram, com a mesma faculdade com a qual notam o tempo», ou seja, com a imaginação. Assim, a memória parece não ser possível sem uma imagem, esse «phantasma», que é um *pathos* da sensação ou do pensamento. Neste sentido, a imagem mnemónica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e de perturbar o corpo (Agamben,

2004, 40-41). A dança seria então, para Domenichino, uma operação conduzida essencialmente pela memória, uma composição de fantasmas numa série temporal especialmente ordenada.

Na verdade, sabemos que para produzir o «estado da dança» (Valéry, 1960) é necessário criar uma sequência de figuras que se encadeiam umas nas outras, produzindo no bailarino um estado de sensações no tempo que se convertem em «igualdades de duração» e «intervalos de tempo». A «phantasmata» levanta, também, outra questão que é a da representação do movimento ou do corpo em movimento, que virá a interessar Almada Negreiros, como veremos. Esse potencial cinético do corpo encontra-se presente nos seus escritos, bem como nas imagens fotográficas que analisaremos em seguida, tal como nas suas acções performativas. O fotograma verbal e isolado que constitui *Rondel do Alentejo* alargou-se. As imagens de Almada circularão, como mónadas, pelos vários médiuns na sua obra polimórfica.

Por volta de finais de 1914 e princípios de 1915, depois do irromper da Guerra, com o regresso da maioria dos artistas portugueses residentes em Paris e com a fixação do casal Delaunay em Vila do Conde, parecem convergir várias actividades e projectos artísticos. É em Março de 1915 que sai a revista *Orpheu*. Um mês depois é representado o primeiro bailado de Almada, *O Sonho da Rosa*, no palácio dos Marqueses de Castelo Melhor. Em Maio escreve *A Cena do Ódio* e participa no *Salão dos Humoristas e Modernistas* no Porto. Em Julho sai o nº 2 de *Orpheu* e, em Outubro, escreve o *Manifesto Anti-Dantas*. Durante o ano de 1916, Almada criaria mais quatro bailados.

Quando os *Ballets Russes* chegam a Lisboa no ano seguinte, Almada não poderia ficar indiferente àquilo que sabia representarem. O que escreve no manifesto programático *Os Bailados Russos em Lisboa* é uma teorização pedagógica da dança, mas não uma «teoria da dança», que acabou por ficar praticamente desconhecida até aos nossos dias. Na verdade, na ausência de uma cultura coreográfica, Almada teve a aspiração de assumir para a dança uma modernidade que em Portugal não existia. Fazer «dos portugueses europeus» - será isso o que declara nesse manifesto. Se, por esta razão, não é possível pensar numa estética ou numa teoria da dança na obra de Almada, é porque aquilo que estava em causa era o sentido de um corpo em construção e em acção que abandonava uma concepção de um corpo natural e íntegro, como a do corpo clássico. A nossa convicção sai reforçada, se observarmos o pequeno número de retratos fotográficos dele e de outros companheiros da «nova geração», da autoria de Vitoriano Braga. Antes de analisarmos esses retratos fotográficos, valerá a pena destacar a figura e a biografia deste autor praticamente esquecido.

Vitoriano Braga (1888-1940),¹ foi uma figura sobejamente conhecida no seu tempo. Comissário do Teatro Nacional de D. Maria II, Cruz, 1999, 9), parece ter sido também, além de fotógrafo amador, um ginasta de mérito que introduziu o futebol amador em Portugal (Camões e Jorge, in Martins, 2008, 94-96). Mário de Sá-Carneiro menciona-o frequentemente na sua correspondência. Os dramas teatrais que escreveu situam-se, segundo o historiador do teatro, Duarte Ivo Cruz, numa «curiosa intercepção entre a problemática sócio-económica, comum aos dramaturgos

da época, e uma análise contrapontística da perspectiva estética e intelectual dos conflitos». E acrescenta que no seu teatro existe ainda «qualquer coisa de inesperado, ou mesmo de insólito, na actividade profissional e na criação artística». Vitoriano Braga, era primo de Fernando Pessoa, de quem mereceu «um vasto e profundo estudo» e os melhores elogios sobre *Octavio*, uma peça de teatro «notável entre a multidão nula das peças modernas, sejam de que nação for». (Cruz, 1999).

Vitoriano foi também tradutor e crítico de teatro e ainda um investigador e apaixonado diletante da fotografia. A ele se devem muitas das imagens fotográficas de Almada Negreiros e dos principais elementos do grupo de *Orpheu*, o que nos permite dizer que ele foi o «fotógrafo de Orpheu» e um dos autores das fotografias mais experimentais desse tempo. Sabemos que Vitoriano Braga utilizava o estúdio fotográfico de Pedro Lima, situado nos Restauradores, e que também partilhou do mesmo espírito experimental. Pedro Lima foi «porventura o mais intrigante e sugestivo fotógrafo profissional de então» (Sena, 1998, 225), e o autor da célebre «goma» que saiu na revista *Portugal Futurista* que retrata Santa-Rita (1889-1918), com o seu fato aos quadrados ao lado do cavalete, e ainda dos retratos fotográficos de algumas das bailarinas dos *Ballets Russes*, então em Lisboa, em finais de 1917 ou princípios de 1918.

Além das imagens de nu, Vitoriano realizou ainda pelo menos mais dois retratos fotográficos de Almada. São também da sua autoria, entre outros, dois conhecidos retratos fotográficos de Fernando Pessoa; um bem conhecido de Guilherme de Santa-Rita em que este se apresenta de gorro; um de José Pacheko e outro de

¹ Vitoriano de Sousa Feio Peixoto Braga nasceu em Lisboa. Duarte Ivo Cruz (*Vitoriano Braga Teatro Completo*, Lisboa, IN-CM, 1999, 9) diz-nos que ele começou por ganhar notoriedade com dramas que incidem sobre a crítica social e de costumes, como *A Casaca Encarnada*. Para este autor, a fina «análise psicológica e a coerência do andamento cénico», patentes em peças como *Octávio* ou *Inimigos*, explicam o facto de grande parte da produção teatral de Vitoriano Braga ter sido, com êxito, levada à cena. Foi casado com Maria Isabel de Sousa Martins Braga, sobrinha do Professor Sousa Martins, que também cultivou as letras. Vitoriano Braga era também funcionário superior da CP, «comissário episódico, mas frequentemente interino do Teatro Nacional de D. Maria II e vogal, ainda mais bissexto, do respectivo Conselho de Leitura.

Ruy Coelho, retratos muito difundidos através da sua reprodução em publicações e edições feitas ao longo de todo o século XX.

Alguns desses retratos fotográficos vêm reforçar essa ideia do afastamento da concepção de corpo íntegro, na qual existe uma analogia entre o corpo e a imagem que a fotografia exacerbou desde o seu nascimento, fazendo crer não só na realidade do corpo, mas que o corpo real representa o corpo que a imagem fotográfica incarna. Ora, diferentemente, a nova atitude corporal de Almada expressa-se por vezes em poses conscientemente provocadoras, no sorriso insolente, no olhar directo e desafiante de confronto com o espectador. Mas são, sobretudo, duas imagens fotográficas de nu que chegaram até nós, que podemos relacionar com a dança ou com a escultura grega clássicas que nos surpreendem pela novidade e arrojo.

Essas imagens também nos sugerem perguntas que talvez nunca tenham resposta, como o porquê da sua realização. Interrogações sobre o interesse e a relação de Almada Negreiros pela e com a fotografia? Será que essas imagens se destinavam a ser publicadas nalguma revista? Ou tratava-se simplesmente de uma experimentação do *médium* sem consequências e sem finalidade? Quando foram realizadas e em que condições? Pelas suas características, tudo leva a crer que as podemos datar entre 1915 e 1917/8, situando-as no contexto temporal do futurismo português que vai do segundo número de *Orpheu* à Conferência no Teatro República e passa pelo projecto da revista *Portugal Futurista*, altura em que os *Ballets Russes* estiveram em Lisboa.

Para além das intenções do próprio artista e do fotógrafo, essas imagens parecem conter, além da evidente cumplicidade na sua co-encenação, um forte contributo de Almada, a tal ponto que somos tentados a afirmar que ele é também seu co-autor. Porém, a importância destes dois retratos fotográficos em que se expõe inteiramente nú vai além da sua raridade. Possuem tanto ou mais importância quanto fazem parte das poucas experiências fotográficas vanguardistas dessa época em Portugal. Destroí-se a tentativa da «bela imagem» do nú de um corpo idealizado, como na pintura tradicional e mesmo nos retratos fotográficos da época. A fotografia plagiou e assimilou o desenho, a pintura, a escultura e a dança. As poses e a escolha dos gestos foram certamente estruturadas a partir dessa relação. É evidente, contudo, que a energia dos gestos e a imagens do seu corpo transmitem uma outra concepção do nú ou uma nova percepção do real e da vida, cujo ritmo e dinamismo nos recordam as conhecidas palavras do *Manifesto Técnico da Pintura Futurista* (de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, em 11 de Abril de 1910) contra o nú, que só na aparência parecem ser contraditórias com as imagens de Almada:

Contro il nudo in pittura, altrettanto stucchevole ed opprimente quanto l'adulterio nella letteratura. Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata.

É esta sensibilidade transformada pelas ideias futuristas que observamos na famosa imagem de Almada Negreiros em fato-macaco, publicada no anúncio da Conferência

Futurista no Teatro República em 1917. Esse tipo de fotografia emblemática, que também os futuristas italianos utilizaram profusamente, era uma espécie de testemunho da recusa do conformismo burguês e uma imagem que se contrapunha ao retrato fotográfico comercial. O activismo artístico militante destes criadores fazia com que se implicassem, eles próprios, como no caso de Vitoriano Braga na investigação da técnica fotográfica e se servissem dos seus amigos como modelos. Publicavam depois esses retratos em revistas ou em panfletos e na imprensa diária da época, como uma forma de chegar rapidamente ao maior número possível de público, pois o seu objectivo era, além de enviar uma mensagem provocadora da personalidade do artista, chamar à atenção para o seu programa e ideias.

Concluindo: partindo da caricatura e passando pela criação de bailados e a coreografia, a poesia ou a pintura, tentámos mostrar como Almada prestou igual consideração a estes registos autorais que encarou não como artes bem definidas ou «Belas-Artes», mas cruzou-os e explorou-os como campos de possibilidades, de descoberta e de afirmação de si, fazendo do corpo «a grande razão». É esta transfiguração do corpo que se pode multiplicar em inúmeras imagens e ser vários corpos ou, dizendo de outro modo, desencadeando em nós esse poder de epifania que nos faz reflectir se não será precisamente a obra de Almada a que, nesse princípio do século XX, mais anuncia a futura crise do corpo moderno.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. 2004 [1997]. «Le Corps à venir. Lire ce qui n'a jamais été écrit», in *Image et Mémoire : Ecrits sur l'Image, la Danse et le Cinéma*, Paris: Desclée de Brouwer.
- BELTING, Hans. 2004 [2001]. *Pour une Anthropologie des Images*, Paris: Gallimard.
- CAMÕES, José; JORGE, Maria. (2008). «Vitoriano Braga», in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa: Editorial Caminho.
- CRUZ, Duarte Ivo. 1999. *Vitoriano Braga Teatro Completo*, Lisboa: IN-CM.
- EWING, William A. 1994. *The Body — Photoworks of the Human Form*, London: Thames and Hudson.
- MARTINS, Fernando Cabral (coord.). 2008. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa: Editorial Caminho.
- MIRANDA, José Bragança de. 2008. *Corpo e Imagem*, Lisboa: Nova Vega, Limitada.
- NEGREIROS, Almada José de. 1971. *Obras Completas*, 6 vols., Lisboa: Editorial Estampa.
- NIETZSCHE, Friederich. 1985. «Dos que desprezam o corpo» in *Assim Falava Zaratrusta*, tradução de Alfredo Margarido, Guimarães: Guimarães Editores.
- SENA, António. 1998. *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto: Porto Editora.
- SERRA, Filomena. 2012 a. «Almada Negreiros e a Dança», in *A Dança e a Música nas Artes Plásticas do século XX*, coordenação de Margarida Acciaiuoli e Paulo Ferreira de Castro, Lisboa: Edições Colibri; Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- SERRA, Filomena Maria de Carvalho. 2012b. *O retrato na encruzilhada da Pintura em Portugal (1911-1949)*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa.
- VALÉRY, Paul. 1960. *De la Danse (Degas, Danse, Dessin)*, in *Oeuvres*, II vol., Paris : Editions Gallimard.

Tudo quanto eu te disse ficou escrito e é tudo que ainda hoje tenho para te dizer.

Se me fiz crucificar para to dizer porque não te deixas crucificar para saberes como eu to disse?

Não posso, por mais que tente, livrar uma das mãos, pregaram-mas bem, como se prega um crucificado; não posso, por mais que tente, livrar uma das mãos, para te sacudir a cabeça quando vieres ajoelhar-te aqui aos pés da minha cruz.

(...)

Não tenho uma das mãos livre para te empurrar daqui da minha cruz até ao teu lugar lá em baixo na terra.

Levanta-te, homem! No dia em que tu nasceste, nasceu no mesmo dia um lugar para ti, lá em baixo na terra. Esse lugar é o teu! O teu lugar é a tua fortuna! O teu lugar é a tua glória. Não deixes o teu lugar vazio, nem te deixes pr'aí sem lugar. Não te aleijes a procurar outras fortunas que não terás — há uma só para ti — é a única que há para ti, não serve senão para ti, não serve para os outros — é por isto que ela é a tua fortuna!”

Cristo deplora o seu sacrifício pelo homem, visto que tal opção suscitou neste uma incompreensão que o conduziu a uma adoração cega e mortificante, ao invés da exemplaridade emancipadora acima explanada. Confessando-se impotente para alterar a substância da sua Lenda — patenteando deste modo a irrevogabilidade do escrito —, Cristo propõe, contudo, uma adenda à mesma que a reinventa: no lugar de se ter deixado matar na cruz pelo homem, antes tivesse feito uso da lança que serviu para lhe disferir o golpe mortal para cegá-lo. No intuito de

perspectivar com alguma profundidade o valor da lança neste desenho, demore-se um pouco o pensamento neste cruel paradoxo que afirma a necessidade de cegar o homem para propiciar-lhe um acesso à claridade.

O primeiro aspecto a destacar é o facto da visão humana cindir-se, desmultiplicar-se. O olhar não se esgota na opticidade, há, atrás deste, (pelo menos) um olho interno que vê o homem vendo. É este segundo olhar aquele a que Almada se reporta quando fala do entendimento, na conferência sobre o desenho acima recenseada. O segundo aspecto relevante é a necessidade de criar um vazio físico (retirar os olhos, deixando no lugar deles os buracos) para, através dele, activar aquele olhar interno. Há, portanto, uma necessidade sacrificial associada à activação deste olhar, um trabalho da perda dos mecanismos de pensamento associados às percepções imediatas. Um terceiro aspecto é a taticidade deste olhar interno: a claridade invade o corpo, ela não é externa a este olhar interno, antes é a sua externalidade própria. Só através da manifestação desta visão interna (exterior) é possível a arte, na qual, recorde-se, a novidade não passa por reproduzir “uma impressão recebida do exterior — mas é o próprio fundo da alma que faz sua aparição do sol.” Quer isto dizer que Cristo exorta o homem a fazer uso de uma alma que pense e imagine corporalmente, formando um ponto de vista singular das suas experiências, ponto de vista ético, afortunado, terrestre — que habita o seu lugar (im)próprio, nomadamente sob um sol e uma lua intrínsecos e não sedentariamente sob um extrínseco Céu (metafísico) —, proporcionando-lhe assim uma possibilidade de vida alternativa à cegueira geral da visão estratificadamente seguidista.