O RETRATO: ENTRE POSE E POSSES, ENTRE A FOTOGRAFIA E A PINTVRA

Carlos Relvas
Auto-retrato c. 1870
Prova actual a partir de negativo
em colódio húmido
Col. Casa-Estúdio Carlos Relvas, Golegã

Emília Tavares

À obra de Columbano Bordalo Pinheiro tem sido atribuída a máxima expressão da modernidade novecentista na pintura portuguesa. Mas falar de modernidade implica colocar em cena a fotografia, disputada entre comércio e arte, tecnologia e inspiração, ciência e talento, revelando muitas das dicotomias da cultura visual de finais do século XIX e início do século XX.

A história de muitos dos pintores internacionais deste período está repleta de aproximações, cumplicidades ou mesmo fidelidades com a fotografia, e esta relação tornou-se um objecto recorrente de investigação na historiografia fotográfica[1], ao longo das últimas décadas, sendo mais ou menos consensual a ideia de que a fotografia habitou o *atelier* dos pintores como instrumento auxiliar do seu processo criativo.

Se bem que muitos destes estudos tenham sido um esforço teórico de afirmação da nobreza artística da fotografia a par com a pintura, a verdade é que a importância estética que a fotografia ganhou, no contexto da contemporaneidade, veio tornar ultrapassada esta necessidade de afirmação estética e historicista.

Relevantes são os reflexos estéticos, sociais, políticos e até económicos deste «confronto» entre pintura e fotografia, tal como os enunciou André Rouillé: «Do ponto de vista político, a oposição entre a pintura e a fotografia situa-se no antagonismo entre as concepções aristocrática e democrática da cultura e da sociedade; e do ponto de vista social ela situa-se na

1. Por exemplo os estudos de SMITH, Lindsay – *Victorian Photography, Painting and Poetry: The Enigma of Visibility in Ruskin, Morris and the Pre-Raphaelites*, 2008; SCHARF, Aaron, *Art and Photography*, 1986 ou GALASSI, Peter, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, 1984.

incompatibilidade entre a sociedade pré-industrial e a sociedade industrial, entre os valores do passado e os do presente»[2].

No caso português, o tema foi abordado por António Sena[3], que enunciou algumas das possíveis relações de pintores com a prática da fotografia, nomeadamente, os casos mais documentados de Francisco Augusto Metrass (1825–1861) e Wenceslau Cifka (1811–1884), que tiveram estúdios fotográficos em actividade em Lisboa[4].

Manuel José Carneiro, Guilherme Correia, António José de Sousa Azevedo e João Baptista Ribeiro (autor desconhecido), c. 1860
Daguerreótipo
Col. MNSR

Para além destes casos mais directos e evidentes de prática fotográfica, Sena evoca o facto de muitos dos pintores deste período terem também efectuado cópias para litografias, a partir já de daguerreótipos[5], iniciando dessa forma o seu contacto com a representação fotográfica. João Baptista Ribeiro (1790–1868)[6] terá sido um dos pintores que mais se destacaram na adesão à novidade fotográfica, ao enveredar pela prática do então recente daguerreótipo, retratando alguns dos colegas da sua geração, de que nos chegaram alguns testemunhos.

2. ROUILLÉ, André – *La Photographie*, 2005, p. 68 [«Politiquement, l'opposition entre la peinture et la photographie se retrouve dans l'antagonisme entre les conceptions aristocratique et démocratique de la culture et de la société; et socialement, dans l'incompatibilité entre la société préindustrielle et la société industrielle, entre les valeurs du passé et celles du présent.» Trad. da autora]
3. *História da Imagem Fotográfica em Portugal: 1839-1997*, 1998.
4. *Idem*, p. 37.
5. Primeiro processo fotográfico, inventado por Jacques Louis Jacques Mande Daguerre (1787–1851) e publicamente anunciado pela Academia de Ciências Francesa em 1839. Este processo só permitia a execução de uma imagem fotográfica inscrita numa placa de cobre, montada depois num estojo decorado, não sendo possível a sua reprodução maciça. Ainda assim, foi o processo fotográfico essencial dos primeiros estúdios de retratos, tendo sido comercialmente muito rentabilizado.
6. Foi discípulo de Vieira Portuense e Domingos Sequeira, chegando a director da Academia Politécnica do Porto.

A contestação aos modelos de ensino das Belas Artes do mestre António Manuel da Fonseca (1876–1890), liderada por uma nova geração de pintores como Metrass, Christino e Lupi, sob a liderança de Tomás da Anunciação (1818–1879), reivindicando a cópia a partir do modelo natural e do ar livre e o abandono das gravuras como instrumento de aprendizagem, é assim analisada por Sena como uma aproximação ao conceito de novidade e modernidade que a própria fotografia também implicava[7].

Justifica-se, portanto, que ao reflectir hoje sobre a obra de Columbano e a sua época artística, a cultura fotográfica seja incluída no leque variado de estudos que lhe são dedicados, através de uma reflexão alargada, sobre a repercussão da representação fotográfica no contexto da percepção visual e da cultura artística portuguesa deste período e na obra do pintor em particular.

A CIVILIZAÇÃO DO «PARECER»

A fotografia, sobretudo a representação fotográfica do retrato está imanente à cultura visual da época de Columbano, enquanto objecto que se vulgariza, enquanto modo de visualização do outro, ela faz parte dos códigos sociais de identidade, logo, é presença no seu quotidiano social e privado. Deste modo, mais do que traçar o rasto de um hipotético auxiliar fotográfico no seu método pictórico, que não existiu de forma consistente, importa ler a sua pintura sob os auspícios de novos códigos de representação visual, conceptualizado na «tecnologia política do corpo»[8].

Se a Columbano coube a tarefa de produzir a galeria de retratos dos notáveis da sua geração, assumindo o papel de «pintor psicológico», nas palavras de Raul Brandão, admirado como o pintor das almas mais do que das formas, é na época em que o seu talento se afirma como tal que o retrato fotográfico também se define no tecido social como elemento de identidade e reconhecimento da mentalidade burguesa. A profusão de retratos fotográficos foi, ao longo da segunda metade do século XIX, «a produção de significações nas quais a competição das classes sociais reclamava a sua presença na representação, e a produção de coisas que podiam ser possuídas e para as quais existia uma procura social definida».[9]

O primado do «parecer» social pela imagem inicia-se com o primeiro processo fotográfico, o daguerreótipo, responsável, no início da década de 50, pela revolução comercial, social e estética que o género do retrato iria conhecer de forma mais radical, a partir da década de 60 do século XIX. Na evolução

7. SENA, António, op. cit. p. 34.
8. FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do Espanto*, 1992, p. 202, citando Michel Foucault e André Rouillé.
9. TAGG, John – *The Burden of Representation: essays on Photographies and Histories*, 1988, p. 37. [The production of portraits is, at once, the production of significations in which contending social classes claim presence in representation, and the production of things which may be possessed and for which there is a socially defined demand. Trad. do autor]

posterior dos processos fotográficos[10] mais acessíveis e massificados e com a crescente procura burguesa, o género desenvolveu-se exponencialmente, levando à consequente derrapagem do retrato pintado, que a aristocracia do Antigo Regime impulsionara.

Instalou-se a polémica quando os pintores se viram confrontados com o sucesso e a adesão social à representação mecânica da realidade e muitos dos pintores de retrato em miniatura, género até então muito em voga, fizeram a sua conversão ao ofício de fotógrafo retratista.

Se alguma solenidade, luxo e desígnio artístico assistia ainda aos primeiros estúdios fotográficos, em que o aparato técnico e cenográfico ajudava à «estranheza» do momento, será a partir da década de 50 e com o desenvolvimento da *carte de visite*[11], patenteada por Eugène Disdéri (1819–1889), que podemos falar do início duma indústria do retrato fotográfico.

Em Portugal, tal como no estrangeiro, os estúdios fotográficos multiplicaram-se criando a sua rede de importância e prestígio, afirmando-se no universo social como locais de referência quanto à sua eficácia e capacidade artística.

Falamos dum universo que se vulgariza com o avançar do século, quando «tirar o retrato» em daguerreótipo custava 4 mil réis, na década de 40/50, e, com o desenvolvimento dos novos processos como as imagens em albumina[12], custava 200 réis[13]. A partir da década de 60, existe uma escalada de valorização massificada do estatuto de «parecer», que deste modo se estereotipa numa lógica de «sobredeterminação economicista da existência»[14].

Se a aristocracia se regera por uma «delimitação simbólica do ser»[15], a burguesia, na sua valorização social sobre um estrato economicista, irá ter de construir todo o aparato simbólico visual da sua condição baseado nos conceitos consumistas e urbanos que a contextualizam, resultando nesse processo a desmitificação do retrato como obra de arte.

Na sua evolução, o retrato fotográfico ganha uma dualidade que o esvazia das pretensões artísticas iniciais quando se torna, por um lado, o «veículo da convenção» e, por outro, «a fantasiosa conformidade na imagem»[16]. Símbolo duma arte industrial, a imagem fotográfica irá «interiorizar o dinheiro»[17], abrindo clivagens no seu processo produtivo de permanente ameaça «da prevalência do técnico e económico sobre o estético»[18].

Esta eminente desintegração dos pressupostos estéticos, sociais e económicos da nobre e pictórica arte do retrato iria constituir-se, nos espíritos

10. Sobretudo o processo do colódio húmido (1848) de negativos em vidro, que permitia a tiragem de provas positivas, albuminas, muito utilizado até 1880, altura em que seria substituído pelo processo gelatina sal de prata, inicialmente em negativos de vidro, mais tarde em película.
11. Impressão positiva no formato 6x9cm, obtida a partir de negativos captados com uma máquina fotográfica de dez objectivas, o que reduzia consideravelmente o custo de manipulação e dispêndio de material fotográfico.
12. Positivo obtido a partir dos negativos em colódio húmido e seco.
13. Segundo dados mencionados por SERÉN, Maria do Carmo, *Tripé da Imagem: O Porto e os seus fotógrafos*, 2001, p.42.
14. FRADE, Pedro Miguel, op. cit. p. 161.
15. Idem, *ibidem*.
16. Idem p. 204.
17. ROUILLÈ, André, op. cit. p. 63
18. Idem, *ibidem*.

menos progressistas, como um motivo para o fervoroso ataque à modernidade voraz, fútil e ostentatória da fotografia.

Poucos, ou nenhuns, foram os literatos portugueses que versaram sobre a novidade fotográfica, ao contrário dos acérrimos debates que se produziram noutros países, sendo o mais conhecido e analisado o caso do escritor Baudelaire e o seu ataque à presença da arte fotográfica no *Salon* de 1859.

Fotografia Africana, Lisboa
Retrato masculino séc. XIX
Albumina
Col. DDF/IMC

A excepção foi o escritor Fialho de Almeida, que na mordacidade crítica da sua literatura de costumes produziu uma crónica sobre a galeria de retratos fotográficos apresentados na Exposição Industrial de 1888, apelidando então a máquina fotográfica de «maior caricaturista do mundo, e o mais arteiramente irónico de quantos observadores tem tido a sociedade».[19]

Não por acaso, Nadar[20], um dos mais relevantes fotógrafos retratistas do século XIX, era caricaturista. Com estúdio na *rue de Saint Lazare* e mais tarde no *boulevard des Capucines*, foi parte importante do itinerário artístico e cultural da Paris de final do século XIX. Nadar fotografou a elite intelectual, artística e política do seu tempo, bem longe da proposta de retratos massificados que Disdéri propunha aos que não podiam pagar o seu cliché artístico.[21]

19. ALMEIDA, Fialho de – "As photographias" in *Pasquinadas: Jornal dum Vagabundo*, 1923, p. 18.
20. Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910). Iniciou a sua actividade como desenhador, nunca abandonando esta faceta. Publicou caricaturas no *Journal pour rire* e fundou as publicações *Le livre d'or* e *La Revue comique*.
21. Muito embora a partir da década de 60 o seu estúdio tenha tomado uma vertente também mais comercial, fornecendo o serviço do retrato em *carte-de-visite*.

O mesmo Nadar, que em 1857 afirmava perseguir a «semelhança íntima» do fotografado, aspirando a praticar o «lado psicológico da fotografia»[22], ensejo que perpassaria também pela pintura de retrato, quando confrontada com a sua decadência aristocrática e com o apologismo dum realismo revolucionário que colocava os camponeses na tela.

O panorama fotográfico do país devia muito à abundante oferta das grandes capitais europeias e norte-americanas, mas à sua escala o fenómeno inovador e moderno da fotografia disseminava-se pelas principais cidades, sendo no Porto e em Lisboa que os estúdios de renome se concentravam.

Os fotógrafos profissionais iriam cruzar-se com os pintores, em matéria de divulgação, uma vez que a imprensa ilustrada solicitava de forma premente as imagens dos quadros que faziam notícia nas suas páginas de arte.[23]

A fotografia tomava então, tal como sucedia no estrangeiro, dois rumos – o da prática artística e o da actividade comercial e industrial. Num país pequeno, em que o progresso tecnológico conhecia o seu surto com o período da Regeneração, a fotografia foi muitas vezes empreendimento de estrangeiros que aqui aportaram nesse clima de revigoramento industrial. Os estúdios de Emílio Biel, Alfred Fillon ou Fritz, são exemplos duma primeira linhagem da fotografia comercial, instalando estúdios que depressa se converteriam em locais de referência para as elites aristocráticas e burguesas. O percurso curricular de muitos destes empreendedores fotógrafos cruza-se com a tecnologia, as inovações, o espírito científico, ou mesmo com as actividades artísticas, numa diversidade de abordagens implícita ao objecto fotográfico.

Augusto Bobone
D. Carlos séc. XIX
Prova actual a partir de negativo estereoscópico em colódio húmido
Col. DDF/IMC

22. Citado in AAVV, *Dictionnaire de la Photo*, 1996, p. 441
23. É disso exemplo a revista *O Occidente* que publicava gravuras executadas a partir de fotografias de alguns dos principais estúdios fotográficos do século XIX como Emílio Biel, Alfred Fillon, Augusto Bobone, João Camacho, Rochini ou Henrique Nunes, entre outros.

A crescente movimentação comercial teve como contrapartida o interesse artístico pela sua prática, também ele exponencial junto das mesmas elites. A prática da fotografia instalou-se como *hobby* das classes mais favorecidas, levando à criação de associações que se dedicaram à divulgação e promoção da fotografia[24], e à confluência de interesses entre a burguesia e a aristocracia, já que a família real portuguesa, sobretudo no reinado de D. Carlos, participou e apadrinhou muitas das iniciativas então realizadas neste âmbito.

Assim, quando Columbano inicia a sua galeria pictórica de ilustres do país, a fotografia era já um objecto de reconhecimento e identidade, instalada no quotidiano e na prática social dessas mesmas elites. Um objecto silencioso, afastado das preocupações estéticas do panteão intelectual nacional, já que a sua prática artística não colidia nem procurava impor-se aos circuitos expositivos tradicionais. A fotografia era mostrada no âmbito das exposições industriais, ou através da «carolice» associativa dos seus praticantes, nada que pudesse afrontar a hierarquia e os templos das artes, nem constituir ameaça de entrada revolucionária nos *salons* portugueses.

Carlos Relvas
Retrato feminino c. 1880
Prova actual a partir de negativo em gelatina sal de prata
Col. Casa-Estúdio Carlos Relvas, Golegã

24. As principais associações fotográficas no século XIX foram a Academia Portuguesa de Amadores Photographicos (1887) e o Grémio Portuguez d'Amadores Photographicos (1890)

COLUMBANO DIANTE DA CÂMARA

No mesmo ano em que Columbano expunha a sua galeria de retratos na Livraria Gomes, desaparecia um dos mais influentes e notáveis fotógrafos de Novecentos – Carlos Relvas (1838–1894). São conhecidas e documentadas as relações deste último com o pintor José Malhoa, de quem compôs retrato (c.1870–1880) em cenário naturalista, mas nenhuma relação manteve com Columbano. Carlos Relvas e Columbano são as faces desavindas de duas artes que se enfrentam, sendo o primeiro a esperança modernista para a fotografia, desígnio que o segundo a si chamou na pintura.

Relvas foi um amador ilustrado, tecnicamente exigente, actualizado, inovador[25], imbuído duma sensibilidade estética ímpar que aplicou desde o retrato à paisagem, incluindo a reprodução de obras de arte. O retrato fotográfico conheceu com ele uma afirmação de maioridade artística que muitos outros, com maior empenhamento comercial, não tinham a liberdade de experimentar.

Os poucos retratos fotográficos que existem de Columbano permitem filiar-lhe algumas proximidades com fotógrafos da época, personalidades cuja heterogeneidade de interesses abarcou também a novidade fotográfica. Mas os mais curiosos são os retratos de juventude, provavelmente tirados em Paris, em ferrotipo[26], processo muito barato e de grande divulgação, género de fotografia «à la minute» novecentista.

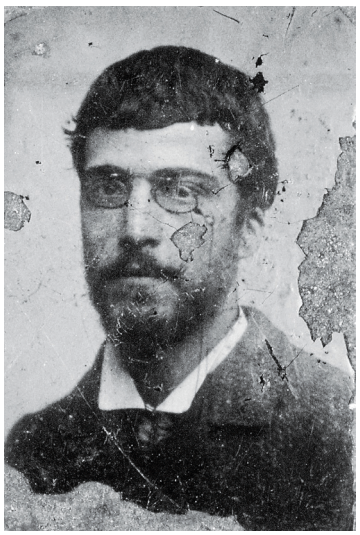
Nessas imagens encontramos dois tipos de fotografia, duas poses que ilustram bem o que Fialho de Almeida vira como caricaturas. Num dos retratos, Columbano posa à moda dos «psychicos», fotografia de busto em que o rosto marca toda a moldura envolvente, rosto a 3/4, olhar circunspecto, pensativo e fixo na câmara, roupa singela e austera.

Noutra imagem, a pose encaixa-se nos «plásticos», aqueles que mostram através da «aspiração de vida máscula, o mesmo pimpão vaidoso e satisfeito de si, *qui montre ses avantages comme il peut*».[27] Chapéu de coco à banda, olhar frontal e desafiador, mãos apoiadas na bengala, charuto como adereço de vício, anel como adereço de posse, numa figuração de *bon vivant*, culto de um certo ar boémio que o seu «Grupo do Leão» tão vivamente replicaria anos mais tarde.

Ainda destes anos de juventude, uma fotografia de grupo em que a convenção dessa mesma boémia se faz figurar em poses mais instantâneas (tanto, que a imagem se revela desfocada), mas não menos encenadas. Uma geração rendida aos desvarios e assombros de Paris, que ensaia a sua revelia numa encenação de códigos masculinos e boémios. Nesta fotografia, Columbano

25. A ele se deve a introdução e o desenvolvimento do processo da Fototipia em Portugal.
26. Processo positivo obtido inicialmente a partir do colódio e através de reflexão da imagem, num suporte de metal, mais tarde de papel.
27. ALMEIDA, Fialho, op. cit. p. 22

olha maliciosamente a câmara, cofia a sua barba, naquilo que terá sido, provavelmente, a sua mais «descarada» imagem como homem de civilização.



Columbano Bordalo Pinheiro
(autor desconhecido), c. 1882
Ferrotipo
Col. MNAC – MC

Columbano Bordalo Pinheiro
(autor desconhecido), c. 1882
Ferrotipo
Col. MNAC – MC

Lisboa chamá-lo-ia para outras poses de recato e de consagração. Assim sendo, as imagens que se seguiriam, na ordem dos anos, saíram de estúdios mais bem conotados que o comerciante fotógrafo parisiense.

São os casos das imagens da autoria de Paulo Guedes (1886–1947), responsável também pela edição de postais ilustrados, ou de Arthur Benarus (1863–1950)[28], e ainda de outra fotografia de autor desconhecido.

Em todas, a pose torna-se solene, os adereços, como os óculos ou a indumentária ressaltam e contribuem para a composição do conjunto. São fotografias que respondem já a uma ordem da convenção social, a do artista respeitável, vestido com rigor e alguma moda, mas conservando todo o recato na pose. Poucas mais imagens fotográficas se conhecem de Columbano, testemunhando talvez o seu espírito reservado. Mas noutros domínios e circunstâncias, o pintor terá tomado contacto com a fotografia, nomeadamente quando esse mundo excepcionalmente se cruzou com o da pintura, sob a intervenção de espíritos progressistas.

28. Existem referências contraditórias sobre A. Benarus. Está identificado um Adolfo Benarus que foi pintor e professor da Escola Industrial, além de um destacado membro dirigente da Comunidade Judaica em Portugal. Terá estudado e convivido com Columbano em Paris, mantendo com este relações de amizade. A este pintor é atribuída, por António Sena, a prática de fotografia amadora e a realização de retratos e reproduções de obras de arte de Columbano. Contudo, não existe nenhuma referência nas fontes à prática da fotografia por Adolfo Benarus. Existe sim a referência a um Arthur Benarus no Catálogo da Exposição Nacional das Indústrias Fabris em 1888, sendo referido que o mesmo tinha participado na Exposição Internacional de Fotografia do Porto em 1886 e pertencia à Academia de Amadores Photographicos. Consideramos assim que as fotografias do próprio, de obras e do atelier de Columbano existentes assinadas A. Benarus serão da autoria de Arthur Benarus e não de Adolfo.

Um exemplo terá sido o da Photographia Guedes, de Henrique Guedes de Oliveira (1865–1932), além do mais também professor e director da Escola de Belas Artes do Porto, escritor e humorista, companheiro do seu irmão Rafael, nos jornais do género. No seu estúdio de Santa Catarina, no Porto, Henrique Guedes promoveu uma exposição da arte moderna portuguesa, realizada em 1897[29], em que participaram Carlos Reis, Veloso Salgado, José de Brito, Teixeira Lopes e muitos outros, além do próprio Columbano. Desta forma demonstrava Henrique Guedes uma invulgar aptidão para reunir sob o mesmo «templo» a fotografia e a pintura.

António Ramalho, Braque-Lamy, Columbano Bordalo Pinheiro, Bettencourt Rodrigues, Raoul Mesnier du Ponsard e Mariano Pina
(autor desconhecido), c. 1882
Ferrotipo
Col. MNAC – MC

Já como Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Columbano levou a cabo a tarefa de encomendar a reprodução a cores de algumas das obras fundamentais da colecção do Museu. Acontecimento que foi noticiado na imprensa da época[30], e que deu lugar a uma exposição das reproduções assim obtidas no estúdio da Fotografia Bobone[31] em Lisboa, responsável pela execução das reproduções.

29. Noticiada em *O Occidente*, 20° ano, XX volume, n° 671, 20 de Agosto de 1897, pp.181-182.
30. Nomeadamente em *Diário de Lisboa*, 29-12-1926 e *Diário de Notícias*, 30-12-1926.
31. Pertenceu a Augusto Bobone (1852-1910) que por sua vez tinha herdado o estúdio de Alfred Fillon. Foi um estúdio de referência para o retrato e a reprodução de obras de arte. Tinha o título de Fotógrafo da Casa Real, distinção que servia de promoção e reconhecimento aos estúdios fotográficos nesta época.

Arthur Benarus
Columbano Bordalo Pinheiro, c. 1894
Prova em gelatina sal de prata
Col. MNAC – MC

Columbano Bordalo Pinheiro
(autor desconhecido), c. 1910
Albumina
Col. MNAC – MC

O «PANTEÃO» DE COLUMBANO E O RETRATO FOTOGRÁFICO

Entre 1889 e 1894 Columbano pintou de forma compulsiva e seriada os retratos dos eleitos da sua geração[32], «pintura de espectros perdidos numa história sem norte, que a morte espreita (…) pintura de véus, ou «écrans», que multiplicam as facetas dos objectos reais num jogo de pinceladas-reflexos, ao mesmo tempo definidoras e difusas»[33].

A soturnidade e o angustiado «parecer» destes retratos trouxeram a Columbano críticas e apologias, confundidos que estavam os olhos com essas modernidades mal acabadas, imprecisas, manchas flutuantes. O «pintor psicólogo» tornou-se argumento de moderna e rebuscada defesa duma pintura que se preocupava com a expressividade da «alma» subjugando a forma a esse desígnio.

E é precisamente a apologia psicológica na arte de representar identidades que a pintura irá ter de partilhar com a fotografia. O que Columbano busca na expressão dos seus retratados é algo de ínfimo e fugidio, algo que demonstre que todos os «retratos são vivos, todos os lábios falam, todos os olhares emocionam», e que «cada um dos retratados foi surprehendido».[34]

Em todas as descrições sobre a obra de Columbano, quando se trata de retrato, nessa busca da alma nas fisionomias estão implícitos conceitos de teor interpretativo como capacidade de captação ou flagrante, termos que não podiam ser mais contemporâneos e devedores da linguagem fotográfica.

32. Dum ponto de vista formal e cronológico o conjunto homogéneo dos seguintes retratos: Antero de Quental (1889), Guerra Junqueiro (1889), Silva Pinto (1891), Fialho de Almeida (1891), D. João da Câmara (1891), Oliveira Martins (1891), Coelho de Carvalho (c.1892), Henrique Lopes de Mendonça (1892), Jaime Batalha Reis (1892), Eugénio de Castro (1893), António Feijó (1893-94).
33. FRANÇA, José Augusto – *Malhoa & Columbano*, 1987, p. 40
34. COELHO, Trindade "Columbano Bordalo Pinheiro" in *Gazeta Nacional*, 2° Ano, nº 116, 18 de Janeiro 1893.

Subjacente a estes conceitos está a noção de movimento das suas composições pictóricas, indiciando que algo de «Degas poderá ter sido assimilado»[35] por Columbano. Algumas correlações foram, há muito, estabelecidas entre os estudos de movimento de Degas e a enciclopédia fotográfica do movimento humano e animal de Eadweard Muybridge (1830–1904), publicada em 1878, ano a partir do qual alguns historiadores[36] defendem que o pintor francês modificou o seu desenho de movimento, passando a seguir como modelo as imagens fotográficas.

São difíceis de estabelecer as relações directas e inequívocas entre modelos fotográficos e pinturas de Columbano, excepção feita ao seu mais conhecido retrato – *O Grupo do Leão* (1885), em que uma fotografia de grupo[37] permite estabelecer a comparação com alguns dos figurados na pintura.

Mas esses exemplos não são imprescindíveis para estabelecermos leituras sobre a presença da ideia fotográfica no universo visual do pintor. Podemos partir do enunciado com que Columbano viria a entender o retrato, enquanto género que lhe permitia «um compromisso entre a modernidade que lhe interessava e a tradição histórica com o apelo a um virtuosismo (...)».[38]

Nesta busca de um processo de modernidade, o retrato irá desenvolver-se na sua obra como uma derisão da ordem do simbólico e do mero reflexo, muito embora em estádios e a instâncias formais diversas, mas que enunciam a construção duma imagem dos outros, «assombrados como um espectro».[39] Ora, o retrato fotográfico tem inscrito na sua história esta forma de assombro com o peso imaterial do seu «parecer», a um mesmo tempo reconhecimento e estranheza, verdade e artifício, em que «a pessoa fotografada é como um espectro: jamais presente como tal»[40].

A verosimilhança e a fidelidade ao natural que parecia perseguir os primeiros retratos fotográficos, depressa se converteu, tanto pela sua massificação estereotipada, como através da sua exploração estética num «enigma e num paradoxo»[41] subjacente a todo o seu entendimento e história.

No conjunto de retratos, a que já aludimos, que Columbano pintou e expôs em 1894, na Livraria Gomes, ao Chiado, podemos encontrar ecos duma interpretação gestual e um acento na pose estereotipada das já então famosas e abundantes *cartes-de-visite* fotográficas. O elenco de rostos (já que é no rosto que todo o foco de luz da pintura se localiza, deixando o busto diluído na

35. LAPA, Pedro – Columbano Bordalo Pinheiro, "Uma Arqueologia da Modernidade", in *Columbano Bordalo Pinheiro (1874–1900),* 2007, p. 36
36. SCHARF, Aaron, op. cit. p. 205-206. Para além deste aspecto, o autor defende a utilização e a prática da fotografia por Degas, como auxiliar recorrente e influente no seu processo criativo. Cf. Capítulo "Degas and the Instantaneous image", pp. 181-209
37. Ferrotipo datado de c. 1882, em que figuram António Ramalho, Braque-Lamy, Bettencourt Rodrigues, Raoul Mesnier du Ponsard, Mariano Pina e o próprio Columbano. O retrato de António Ramalho por Columbano no Grupo do Leão tem muitas semelhanças com a pose fotográfica.
38. LAPA, Pedro, op. cit. p. 36
39. LAPA, Pedro, op. cit. p. 55. No sentido em que Derrida o entende como «uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito. Ele torna-se então qualquer "coisa" difícil de nomear: nem alma, nem corpo, e uma e outra». Trad. Pedro Lapa, cit. in *Spectres de Marx*, 1993, p. 95
40. DERRIDA, Jacques, *Lettres du Droit de Regards de Plissant*, 1985, p. VI.
41. CLARKE, Graham (ed.), *The Portrait in Photography*, 1992, p. 4

penumbra cromática), se muito deve à influência tenebrista na obra do pintor, enquadra-se também no inventário visual fotográfico da época.

É o próprio Fialho de Almeida, no texto a que já fizemos referência, quem nos dá pistas sobre estes «caricaturados» pela câmara, sobre estes tipos humanos, reflexos do espelhamento duma classe, em que pincel e câmara buscavam afinal a mesma «alma». Uns e outros estariam, assim, nessa categoria que o escritor denomina de «psychicos», «isto é, todos quantos nos querem impingir pela photographia uma intenção, a synthese das suas ideias, qualquer estado d'espirito ou de carácter.... O toilette n'estes pouco importa: são os austeros, vestidos quasi sempre de negro, a corrente do relógio recolhida (...)»[42]

Nesta descrição, o escritor evoca o mesmo ensejo de captação «das ideias» que o retrato fotográfico tão eficazmente executava, e a que Columbano no seu *atelier* dava igual expressão pictórica. O próprio Fialho de Almeida viria a pertencer a essa galeria de «psychicos», tanto na tela de Columbano como na fotografia da época, numa altura em que o retrato fotográfico se dividia entre a pose encenada, rodeada de objectos e adereços que convinham à composição social do retratado, e o retrato «austero» em que apenas a fisionomia ressaltava e se afirmava na moldura fotográfica.

Se a pintura muito teria absorvido da nova visualidade expressiva fotográfica, também não é menos verdade que a fotografia «copiou» muito da estética pictórica, dentro dum quadro de afirmação dos seus valores artísticos, na busca de uma sustentação teórica enquanto meio de expressão não apenas mecânico. A fotografia teve de contornar permanentemente a sua natureza mecanicista, através da criação de elos filosóficos, formais e estéticos com as artes que a antecediam e com as quais disputava agora um terreno comum. No caso do retrato, esta relação foi particularmente intempestiva, já que a massificação comercial do retrato fotográfico concedia argumentos de sobra para os que duvidavam das pretensões artísticas da fotografia.

Na defesa das qualidades artísticas da fotografia, a revista *Arte Photographica*[43], uma das mais importantes no panorama fotográfico nacional na década de 80, publicou em vários números a tradução do ensaio do fotógrafo pictorialista inglês Henry Peach Robinson (1830–1901) *Do efeito artístico em fotografia*[44], procurando assim constituir argumentos para a avaliação estética do fenómeno fotográfico.

Nesse tratado do fotógrafo inglês é relevada a técnica e a arte de Adam Salomon (1818–1881)[45], comparada à «da maior parte dos célebres pintores de retratos»[46]. Nela é destacada a «arte» de iluminar os retratados, elemento

42. ALMEIDA, Fialho, op. cit. p. 22
43. *A Arte Photographica: Revista Mensal dos Progressos da Photographia e Artes Correlativas*, ed. Photographia Moderna, Porto, Janeiro 1884 – Novembro 1885. Nela participaram muitos fotógrafos amadores da época, como Carlos Relvas.
44. No original "Pictorial Effect in Photography", publicado em 1869.
45. Fotógrafo e escultor francês que se destacou como retratista, do ponto de vista artístico.
46. ROBINSON, Henry Peach, "Do effeito artístico em fotografia" in *A Arte Photographica*, vol. II, nº 21, Setembro 1885, p. 283.

fundamental para conseguir obter o bom retrato artístico, sendo aconselhado «dar relevo por meio da sombra do lado mais illuminado do personagem e oppôr a luz à parte mais escura», e a utilização de fundos esbatidos, de modo a darem relevo ao retratado. Assim, Robinson considera que a fotografia conferiu ao retrato a possibilidade duma «verdade incontestável», e que essa fidelidade ao real fisionómico teria, segundo ele, permitido que a fotografia «ensinasse ao pintor a individualidade»[47]. Do mesmo modo, as lições fisionómicas ensinavam que os dois lados do rosto não são idênticos, devendo o fotógrafo saber interpretar qual o lado mais favorável e dele tirar o melhor partido expressivo e individualizado, captar a essência dum rosto e fixá-la.

A mesma inquietação de procura do indizível movia Columbano, quando pintava rostos imersos num jogo de sombra e luz sob fundos esbatidos, em que a «toilette», neste caso os colarinhos brancos, serviam de contraponto luminoso e a lição fisionómica dava primazia a uma das faces do rosto, sendo os olhos igual foco de atenção lumínica, meio privilegiado para o captar da alma.

Constatamos assim que as mesmas preocupações formais e psicológicas dominavam tanto a prática fotográfica como a pictórica, numa sustentação estética própria da modernidade, que se caracterizaria pela necessidade de constante e repentina assimilação do novo, em esferas controversas.

Ao colocar-se no mesmo patamar de aspiração estética que a pintura, a fotografia criava o seu léxico formal desenhando as regras da boa composição do rosto, da pose, numa linguagem que acabaria por mesclar a virtude do instantâneo com o método de composição pictórico. Ao longo da evolução da própria fotografia, as possibilidades de verosimilhança oferecidas pela máquina foram sendo minimizadas e substituídas pelo talento e a inspiração do operador, sem as quais nenhuma máquina poderia produzir expressividade.

Muito embora, comercialmente, o retrato fotográfico se tivesse tornado numa operação rotineira, fácil, rápida e desvalorizada, do ponto de vista artístico ele foi sendo cada vez mais complexificado, de modo a que o comércio do instantâneo cedesse lugar à invenção artística.

No domínio das relações entre a pintura e a fotografia, o meio cultural português permaneceu arredado dos grandes debates e controvérsias internacionais, e o estado da investigação não permite muitas mais teses sobre a utilização da fotografia por pintores, para além do que foi já sendo elucidado[48], exceptuando o caso de Alfredo Keil (1850–1907) em que esta relação é a mais bem documentada, ainda que sem nenhuma análise de contexto efectuada[49].

47. Idem, *A Arte Photographica*, vol. II, nº 18, Junho 1885, p. 181.
48. Cf. Referido por António Sena, além das informações, noutros estudos, acerca de José Malhoa por Nuno Saldanha ou a menção acerca do pintor Francisco José Resende (1825–1893) por Maria do Carmo Serén.
49. Apesar de o espólio fotográfico do pintor ter sido apresentado na exposição que lhe foi consagrada, em 2001, na Galeria de Pintura do rei D. Luís, IPPAR, Lisboa, a análise do mesmo, no contexto da sua obra e da sua época, não foi objecto de nenhum estudo aprofundado.

É um facto que a fotografia foi sendo «vendida» como uma «invenção civilizadora», um meio de propaganda dos tempos modernos, movimento que em Portugal parecia encontrar-se, no final do século XIX, «digno e levantado», já que «numerosos photographos profissionaes, executam a arte em todas as cidades, villas e aldeias mais recônditas. (...) O photographo amador louvando-o e applaudindo os profissionaes distinctos, faz-se uma gloria do exercício voluntario e familiar da arte pelo amor d'ella (...)»[50].

O termo «arte» acompanhava este libelo em prol duma divulgação ainda mais eloquente e eficaz da fotografia, e a iniciativa de exposição fotográfica pelos signatários da fundação da Academia seria objecto da pena caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro, com direito a notícia ilustrada, publicada nas páginas de *Os Pontos nos iiis* em 1887, e louvores de «verdadeiro merecimento e gosto artístico».

Mas os ruídos e odores da Civilização não foram bem acolhidos pela geração dos «Vencidos da Vida», é conhecido o mal-estar de Columbano perante a vertigem citadina de Paris, preferindo o sossego provinciano do seu *atelier*. Oliveira Martins amesquinhava a altura da Torre Eiffel, obra de mentes que confundiam o «grande com o grandioso», e mesmo lá do alto «não se pode ver o futuro: apenas se vê o formigueiro de gente ávida de prazer, cega de curiosidade, morta de canseira, revirando-se nas ruas, nos passeios e nos quiosques da grande feira do ano de 1889»[51].

Esta surda resistência à novidade condiz bem com a indiferença mais ou menos geral com que a fotografia foi acolhida, com a sua aceitação, resignada ou chistosa, enquanto comércio e alguma complacência para com a sua expressão artística «amadora».

Nesta linha de pensamento, Raul Brandão comparava o retrato fotográfico a uma mera reprodução de fisionomia, falha de alma e de coração, e a ele contrapunha o retrato emotivo e expressivo de Columbano, réstia de «uma beleza grave e harmónica». E um crítico anónimo invocava ainda, já no início do século XX, a já velha querela fotografia versus pintura afirmando: «Diz-se que a photographia exemplificando o pensamento de Victor Hugo – ceci tuera cela – anniquilaria o retratista, mas esta proposição, em absoluto, não é verdadeira. A photographia será mais exacta, mas conserva sempre um cunho industrial. O pintor não reproduz só materialmente, tem a comprehensão da consciência, reflecte na physionomia o estado d'alma»[52].

50. "A Sessão Inaugural da Academia Portugueza de Amadores Photographicos" in *Boletim da Academia Portugueza de Amadores Photographicos*, 1º Ano, nº1, Abril 1887, p. 4. Só foram publicados dois números da revista e a Academia só durou um ano, tendo realizado uma única exposição, na Rua das Gáveas, Lisboa, em Março de 1887. Da Academia faziam parte Carlos Relvas e Paulo Plantier, entre outros.

51. cit. in MACHADO, Álvaro Manuel, "A Geração de 70: uma literatura de exílio" in *Análise Social*, nº 61-62, vol. XVI, 1980, p. 390-391.

52. Álbum de recortes, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

As resistências e dicotomias que a fotografia trouxe para o cerne da cultura visual oitocentista tornam-se mais agudas numa sociedade como a portuguesa, em que as transições entre o velho e o novo parecem ter sido sempre adiadas e mal assimiladas. A burguesia nunca seria citadina e perseguia ainda a quimera romântica da ruralidade; a novidade constituía-se então como mero aparato, nunca enquanto possibilidade de mudança. O país fendia-se entre um «Portugal columbano» como «realidade meta-histórica mais real do que a outra que se escondia na sombra dum «Portugal malhoa», com seus sóis cortados às rodelas, suores e cios, em paganismo católico de romaria, cheirando a estrume de terra fecundada, donde saía ainda a inexistente Cidade nacional»[53].

A civilização que então se anunciava trazia novos códigos e instrumentos visuais, implodia as categorias estéticas, sociais e comportamentais até então conhecidas, e preparava um primado da imagem, enquanto tecnologia, que seria o do século XX repercutido até à sua própria virtualidade.

Na oposição entre fotografia e pintura o que estava então em causa não era só a ideia diabolisante da máquina na mão do artista, mas também o facto de a fotografia «produzir imagens do real fragmentárias, atomizadas, desagregadas, não hierarquizadas». As controvérsias suscitadas pelo confronto teórico entre fotografia e pintura, no século XIX, são também o retrato de dois mundos que se afrontam. Dum lado, um mundo que quer acreditar que uma unidade pode ainda ser unificadora das partes, que um todo pode totalizar os fragmentos; do outro lado, um mundo que emerge, no qual (…) as antigas totalidades se quebram»[54]. Luta entre o «anti-logos», que a fotografia traz para a mentalidade moderna, e a «crença universal do logos», que a pintura ainda encerra.[55]

É a este confronto que a obra de Columbano dá expressão, numa tensão permanente própria das transições, na medida em que a sua pintura depara com um novo paradigma visual – o da imagem tecnológica –, assimilando de forma indiferente, reagindo ao gosto da época, sempre ao ritmo do clima temperado da cultura e arte portuguesas de final de Oitocentos.

53. FRANÇA, José Augusto, op. cit. p. 48.
54. ROUILLÉ, André – op. cit. p. 128 [(...) par le fait qu'elle produit des images fragmentaires, atomisées, morcelées, non hierarchisées du réel. Dans les controverses entre la peinture et la photographie du XIX siècle, ce sont deux mondes qui s'affrontent. D'un côté, un monde qui veut croire qu'une unité peut encore unifier les parties, qu'un tout peut toujours totaliser les fragments; de l'autre côté, un monde qui émerge où (...) les anciennes totalités se brisent. Trad. da autora]
55. Idem, *ibidem*.